

Андрей
Грабар

Боянската
църква



L'église
de Boïana

André
Grabar

Андрей
Грабар

André
Grabar

Боянската църква

ВТОРО ИЗДАНИЕ

L'église de Boïana

DEUXIÈME ÉDITION

София
Наука и изкуство
1978
Naouka i izkoustvo
Sofia, 1978

Измежду всички паметници на средновековното българско изкуство Боянската църква с нейните стенописи, рисуващи през 1259 г., се радва несъмнено на най-широка популярност у нас и в чужбина. Допреди около половин столетие този забележителен паметник на средновековната българска живопис беше все още твърде слабо познат и незадоволително проучен. Твърде малко бе писано, почти до края на Първата световна война, за историята на Боянската църква, за нейната архитектура и за стенописите ѝ. Може да се предполага с голяма вероятност, че още Паисий Хилендарски при своите странствувания из българската земя като светогорски таксидиот ще да е посетил църквата, разглеждал нейните стенописи и именно въз основа на портретното изображение на Константин Асен (1257—1277) е дал описание на външния облик на този български владетел. Приблизително около едно столетие по-късно руският славист В. Григорович посетил при пътуването си из България през 1844—1845 г. Бояна, разгледал с интерес църквата и пръв дал в научната литература по-обстойни и точни сведения за този исторически и художествен паметник на българското минало. В. Григорович обаче се интересува предимно от старите български ръкописи, другите старини не привличат особено неговото внимание. Десетина години след него в Бояна пристига боснякът Ст. Веркович, който в диренията си на старините се интересува и от старите надписи, а заедно с това и от паметници на изкуството. Заедно с текста на известния ктиторски надпис в Боянската църква от 1259 г. Веркович пръв обнародва подробни сведения за стенописите и специално за намиращите се в църквата ктиторски изображения. Краткото съобщение на Веркович от 1855 г. представя истинското откритие на този паметник на средновековната българска култура. Една година след Освобождението, в 1879 г., Боянската църква бива посетена от Константин Иречек, тогава още твърде млад, автор на обнародваната само няколко години преди това „История на българите“, която не е загубила значение и до днес като първо солидно научно изложение върху българското минало. През време на своя петгодишен престой в България К. Иречек неколкратно посещава Боянската църква, събира сведения за нея и за самото селище, прави внимателни наблюдения и не пропуска да оповести за тях както в своя „Български дневник“, така и другаде. Именно с тези наблюдения на К. Иречек бе по-

ложено начало на сериозното научно проучване на Боянската църква. За отбелязване е, че това бяха предимно чужденци — Григорович, Веркович и Иречек, — които до това време най-живо се бяха заинтересували от църквата в Бояна, нейните стенописи и миналото ѝ. В края на XIX в. и в течение на първите две десетилетия от нашето столетие у нас се появиха няколко известия за паметника: архитектът Г. Козаров на няколко страници обнародва описание на „древната църква Св. Пантелеймон“, а историкът Г. Баласчев в 1909 и 1911 г. даде възпроизводи на някои образи заедно с бележки за стенописите, проф. Йордан Иванов (1917) възпроизведе изображението на основателя на Рилската обител, Кр. Миятев оповести за църквата в една статия с научно-популярен характер (1922), а познатият гръцки византинист Н. А. Веис ѝ посвети статия на немски език (1923). Това бе почти всичко, което бе писано за Боянската църква до началните години на третото десетилетие на нашия век. Именно през онези тежки за България следвоенни години пристигна у нас бъдещият голям специалист в областта на средновековното славянско и византийско изкуство, проф. Андрей Грабар, който прекара тук няколко години, посвети на Боянската църква основни свои изследвания и положи здравото начало на проучването и популяризирането на този важен паметник на българското средновековно изкуство. Той пристигна в нашата страна като твърде млад — роден на 26 юли 1896 г. в Киев — и вече бе засвидетелствувал своите интереси и знания в полето на древноруското изкуство. През 1917 г. той бе обнародвал една интересна статия в „Записки“ на Руското археологическо дружество върху стенописите в параклиса на апостолите в киевската катедрала „Св. София“. Тази първа статия на бъдещия изследвач на старославянското и византийското изкуство бе останала дълго време напълно недостъпна и това наложи напоследък (1968) да бъде преведена на френски и преиздадена.¹ С истинско задоволство трябва да се отбележи, че именно след пристигането си в България младият тогава учен разгърна своята начална изследователска дейност. В течение на четири години той беше редовен сътрудник на български научни издания в областта на археологията или пък се занимаваше с изследване на паметници от българското минало. Така тук той обнародва една рецензия върху излязлата през 1917 г. в Петроград (Ленинград) книга на руския

Parmi les monuments de l'art médiéval bulgare, l'église de Boïana et ses peintures murales de 1259, jouissent sans aucun doute de la plus large popularité en Bulgarie et à l'étranger. Il y a environ un demi-siècle, ce monument remarquable de la peinture médiévale bulgare était très peu connu et insuffisamment étudié. On avait très peu écrit, avant la fin de la Première guerre mondiale, sur l'histoire de l'église de Boïana, sur son architecture et ses peintures murales.

Il est très probable que déjà Païssi de Chilandar lors de ses pérégrinations à travers les terres bulgares, en tant que „aumônier“ de son monastère, ait visité l'église de Boïana et admiré ses peintures murales et que c'est à partir de la figure de Constantin Assen (1257—1277) qu'il ait décrit l'aspect extérieur de ce roi de Bulgarie. A peu près un siècle plus tard, le slavisant russe V. Grigorović, pendant son voyage à travers la Bulgarie en 1844—1845, visita avec un vif intérêt Boïana et il a le premier fourni, dans la littérature, des renseignements plus détaillés et précis sur ce monument artistique et historique du passé bulgare. Cependant V. Grigorović s'intéresse aux manuscrits anciens bulgares plutôt qu'aux autres monuments du passé. Une dizaine d'années plus tard, à Boïana arrive le Bosniaque St. Verković qui dans ses recherches s'intéresse aussi aux inscriptions anciennes et, parallèlement, aux monuments de l'art. Il a le premier publié l'inscription des donateurs de l'église de Boïana de 1259, ainsi que des renseignements plus détaillés sur les peintures murales et spécialement sur les figures des donateurs. La brève communication de Verković de 1855 représente une véritable découverte de ce monument de la culture médiévale bulgare. Une année après la Libération de la Bulgarie, en 1879, l'église de Boïana a été visitée par Constantin Jireček, alors très jeune, auteur d'une „Histoire des Bulgares“, publiée il y avait quelques années auparavant. Pendant son séjour de cinq ans en Bulgarie, Constantin Jireček a plusieurs fois visité Boïana en recueillant des renseignements sur l'église et le village. Il formule des observations pertinentes qu'il publiera dans son *Journal bulgare* (Bălgarski dnevnik) et ailleurs. Ces observations de Constantin Jireček marquent le début d'une étude sérieuse de l'église de Boïana. Il est à remarquer que c'étaient surtout des étrangers — Grigorović, Verković et Jireček — qui les premiers s'intéressaient à l'église de Boïana, ses peintures murales et son passé.

A la fin du XIX^e siècle et durant les

deux premières décennies de notre siècle, on a publié quelques communications sur l'église de Boïana. L'architecte G. Kozarov a consacré quelques pages à la description de l'antique église „Saint Pantéléimon“, alors que l'historien G. Balastchev a donné en 1909 et 1911 quelques reproductions de figures, accompagnées de notes explicatives; le professeur Jordan Ivanov en 1917 a reproduit la figure du fondateur du monastère de Rila qui se trouve ici; Kr. Mijatev a publié en 1922 sur l'église un article de vulgarisation scientifique; un an plus tard, le byzantiniste N. A. Bees lui consacra un article en allemand.

A l'époque si difficile pour la Bulgarie, après la Première guerre mondiale, arriva le grand spécialiste dans le domaine de l'art slave et byzantin du Moyen Age, le professeur André Grabar qui resta en Bulgarie quelques années, s'intéressa à l'église de Boïana et posa ainsi la base solide de l'étude et de la popularisation de cet important monument de l'art médiéval bulgare. Né le 26 juillet 1896 à Kiev, André Grabar arriva en Bulgarie encore très jeune. Il s'était déjà signalé dans le domaine de l'art ancien russe. En 1911, il avait publié un intéressant article, dans les *Zapiski* de la Société archéologique russe, sur les peintures murales de la chapelle des apôtres de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev. Ce premier article d'André Grabar a longtemps demeuré inaccessible, aussi l'a-t-on traduit en français et réédité en 1968.¹

Il faut faire remarquer que c'est après son arrivée en Bulgarie que le jeune savant fit valoir ses capacités de chercheur. Pendant quatre années, il fut collaborateur des éditions bulgares dans le domaine de l'archéologie, tout en s'adonnant à des recherches sur des monuments du passé bulgare. Ainsi il publia un compte rendu sur le livre consacré à la peinture byzantine du XIV^e siècle² du savant russe D. V. Ajnalov, qui avait paru en 1917 à Pétersbourg (Leningrad). A la même époque André Grabar publia un compte rendu sur le livre, consacré à l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont Athos, du professeur Gabriel Millet. Cet ouvrage avait paru en 1916 à Paris.³ On dirait que ce compte rendu présageait le futur destin de l'activité scientifique d'André Grabar qui quelques années plus tard deviendra élève et successeur dans l'enseignement universitaire de l'éminent savant français. Son séjour en Bulgarie lui permit de parcourir le pays et d'en connaître les monuments d'art. En 1921 André Grabar publia l'article „Maté-

изкуствовед Д. В. Айналов върху византийската живопис от XIV век.² По същото време той публикува тук рецензия върху книгата на известния френски специалист по византийско изкуство проф. Габриел Мийе (G. Millet) върху иконографията на Евангелието през XIV—XV в. според паметници от Мистра, Македония и Света гора, излязла в Париж няколко години преди това, в 1916 г.³ Тази рецензия сякаш предвещава бъдещата съдба на учения: немного години по-късно той става ученик и приемник в университетското преподаване и научната дейност на големия френски изкуствовед. Пребиваването в България през онези години, от друга страна, му разкри възможността да обиколи страната и да се запознае с нашите художествено-исторически паметници. Така през 1921 г. той обнародва статията си „Материали по средновековному искусству в Болгарии“⁴, която бе дадена като „отчет за командировка“, но в същност представя един ценен принос към историята на средновековното българско изкуство. Една година по-късно излезе в споменатото наше повременно издание друга важна статия на А. Грабар, посветена на стенописите на търновската църква „Св. четирдесет мъченици“.⁵ През 1922—1924 г. проф. Грабар издаде в наше периодично издание своето изследване върху българските църкви-гробници,⁶ която статия не отдавна бе пренесена на френски език.⁷ По същото време той обнародва проучванията си върху някои български паметници от средновековието, издирени в територията на Западна България.⁸ В две кратки свои статии той обърна внимание върху два паметника на изкуството, намиращи се извън пределите на България, но свързани с българското минало. В една статия той съобщи, първи у нас, за изображението на княз Борис Михаил (852—889), нарисувано по поръка на папа Формоза (891—896) върху стената на изчезнала днес църква на Монте Челно в Рим,⁹ а в друга даде сведения за миниатюрите на съхранявания в Мадридската национална библиотека гръцки ръкопис с хрониката на Йоан Скилица, отнасящи се до българското минало.¹⁰ През 1924 г. бяха обнародвани няколко особено ценни приноса на А. Грабар върху паметници на средновековното наше изкуство. Така в една обстойна статия той изложи проучванията си върху стенописите на Бачковската костница от края на XI и началото на XII в. с добавките от XIV в.¹¹ По онова време той се занимаваше вече с проучването на Боянската църква и нейните стенописи. В статия,

обнародвана на френски език,¹² той дава съобщение относно наблюденията си над портретното изображение на севастократорица Десислава, съпругата на севастократор Калоян, ктитор на Боянската църква. Привличайки аналогии от западноевропейското изкуство от XIII в., той убедително обясни жеста на дясната ръка на Десислава като подражание на „моден жест“ на западноевропейска дама. Наблюдението представя интерес между другото за отражението на влиянието от цариградските „латини“ в тогавашна България. През същата година (1924) излезе от печат книгата на Андрей Грабар, посветена на нашата Боянска църква.¹³ Написана на български и френски език, богато илюстрирана, книгата на руския изкуствовед представяше първото монографично и изчерпателно проучване върху Боянската църква. Авторът си беше поставил очевидно сравнително скромна задача: да даде преди всичко едно колкото е възможно пълно и точно описание на този паметник на средновековното българско изкуство и да направи опит за неговото художествено-историческо тълкуване. Нанстина паметникът е описан най-подробно и с голяма точност, като са изтъкнати най-съществените особености на неговата архитектура и живопис заедно с много полезни иконографски и сюжетни посочвания. Описанието на проф. Грабар остава меродавно и до днес. То обаче може днес да бъде обогатено въз основа на тези открития, които бяха направени през по-ново време от наши и чужди изследвачи. Така бяха открити останки от живопис, специално в горния етаж на църквата, които датират очевидно към същото време, както и живописите от долния етаж. Посочвания за тези нови открития могат да се почерпят от указанията в библиографията тук в допълнение към дадените от проф. Грабар библиографски данни. Ако през следните десетилетия Боянската църква и специално нейните прекрасни стенописи от 1259 г. станаха широко известни на специалистите изкуствоведи, заслугата се пада до много голяма степен именно на проф. Грабар. Новите разкрития и допълнителните изследвания само допълниха и подкрепиха неговите наблюдения и изводи. Тази книга бе посрещната много ласкаво от учениците и даде подтик за проучване на паметника. В научната книжнина бяха обнародвани някои бележки за Грабаровата книга,¹⁴ без обаче да се отнесе нито най-малко нейната цена. Напротив, общите изводи и наблюденията, формулирани от нейния автор, бяха всеобщо възприети и станаха основа на всич-

риxaux sur l'art médiéval bulgare“⁴ qui représente un apport précieux à l'histoire de l'art médiéval bulgare. Une année plus tard il publia dans une édition périodique bulgare un autre article sur les peintures murales de l'église des Quarante Martyrs⁵ de Tirnovo. Dans la période 1922—1924, le professeur Grabar fait paraître une étude sur les églises funéraires en Bulgarie,⁶ qui fut récemment réédité en français.⁷ A la même époque, il publia le résultat de ses recherches concernant quelques monuments bulgares du Moyen Age sur le territoire de la Bulgarie occidentale.⁸ Dans deux brefs articles il attira l'attention des savants sur deux monuments de l'art, situés en dehors des frontières du pays, et liés au passé bulgare. Dans l'un de ces articles, il fut le premier à attirer l'attention sur la figure du prince bulgare Boris-Michel (852—889), peinte à la demande du pape Formose (891—896) sur un des murs de l'église à Monte Celio de Rome,⁹ et aujourd'hui disparue. Dans l'autre article, André Grabar fournit des renseignements sur les miniatures concernant le passé bulgare de la Chronique de Jean Scylitzès, conservée à la Bibliothèque nationale de Madrid.¹⁰ En 1924 Grabar fournit quelques contributions importantes à l'étude des monuments d'art bulgare au Moyen Age. Ainsi dans un article il exposa le résultat de ses recherches concernant les peintures murales de l'église funéraire du monastère de Batchkovo, de la fin du XI^e et le début du XII^e siècle, avec les peintures ajoutées au XIV^e siècle.¹¹ A cette époque il s'occupait déjà sérieusement de l'église de Boïana et de ses peintures murales. Dans un article en français¹² il fait état de ses observations concernant la figure de Desislava, épouse du sébastocrator Kaloïan, donateur de l'église. Il expliqua de manière concluante, par des analogies de l'art occidental, le geste de la main droite de Desislava, en tant que „geste à la mode“ des dames de l'Europe occidentale. Cette observation représente aussi un intérêt en ce qui concerne l'influence en Bulgarie des „Latins“ de Constantinople. La même année (1924) paraît l'ouvrage du professeur Grabar consacré à l'église de Boïana.¹³ Cet ouvrage, écrit en bulgare et en français, richement illustré, constitue la première étude monographique exhaustive sur l'église de Boïana. L'auteur s'était posé, à n'en pas douter, une tâche relativement modeste: faire une description, complète et précise autant que possible, de ce monument de l'art médiéval bulgare et essayer de l'interpréter au point de vue historique et artistique. En effet le monument est

décrit en détail et avec une grande précision, l'auteur relevant les particularités les plus essentielles de l'architecture de l'église et de ses peintures en fournissant beaucoup de détails en ce qui concerne l'iconographie et les sujets. La description de l'église de Boïana par le professeur André Grabar fait autorité de nos jours encore. Certes elle pourrait être enrichie par les nouvelles découvertes faites ces derniers temps par des savants bulgares et étrangers. On a mis au jour notamment des vestiges de peintures, surtout à l'étage supérieur de l'église, qui datent de la même époque que la décoration de l'étage inférieur. On peut trouver des indications sur ces nouvelles découvertes dans la bibliographie, ci-jointe, qui s'ajoutent aux données bibliographiques fournies par le professeur André Grabar. Si au cours des dernières décennies l'église de Boïana et particulièrement ses peintures murales de 1259, étaient largement connues par les spécialistes et les historiens de l'art, le mérite en revient, dans une large mesure, au professeur Grabar. Les nouvelles découvertes et les investigations postérieures vinrent compléter et étayer ses observations et conclusions. L'ouvrage du professeur Grabar, accueilli très favorablement par les savants, donna une impulsion nouvelle aux chercheurs. Dans les périodiques spécialisés on a publié certaines remarques sur le livre de Grabar sans toutefois en amoindrir la valeur.¹⁴ Au contraire, les observations et les conclusions générales, formulées par l'auteur, unanimement adoptées, servirent de base à toutes les recherches postérieures. En tenant compte de ces données, on doit dire que l'ouvrage du professeur André Grabar sur l'église de Boïana n'a pas perdu de son importance en tant que contribution à l'étude de ce monument artistique et historique, unique en son genre. C'est ce qui justifie pleinement sa réédition.

Les conclusions de ce chercheur méticuleux sur l'origine ethnique des auteurs des peintures murales de 1259 sont d'un intérêt particulier. Le professeur André Grabar prend, en premier lieu, en considération la présence en l'église d'inscriptions en moyen bulgare ainsi que certaines transcriptions et traductions slaves de termes byzantins. En même temps il attire notre attention sur l'emploi simultané, dans certains cas, des désignations parallèles grecques et slaves. Le professeur Grabar, en savant consciencieux, a très prudemment exprimé son opinion sur l'origine ethnique des peintres de Boïana: „Aucun document ne nous indique la nationalité de ces maîtres. Mais les inscriptions en moyen bul-

ки по-нови изследвания. Именно с оглед на всичко това трябва да се каже, че книгата на проф. Андрей Грабар върху Боянската църква не е загубила нито най-малко своето значение като принос за проучването на този наш единствен по рода си художествено-исторически паметник, което обстоятелство напълно оправдава нейното преиздаване.

За нас особен интерес представлява между другото изказаното от грижливия изследвач мнение за народността произход на майсторите художници, които са автори на стенописите от 1259 г. Във връзка с решението на този важен проблем проф. А. Грабар взема, на първо място, под внимание обстоятелството за наличие на среднобългарски надписи в църквата, както и „някои славянски транскрипции и преводи на византийски термини“. Той обръща заедно с това внимание на едновременната употреба в някои случаи на успоредни гръцки и славянски обозначения. Както подобава на съвестен изследвач, проф. Грабар е изказал твърде предпазливо своето мнение относно народността произход на боянските художници: „Ние нямаме преки указания за националността на тези майстори — лише той. — Обаче среднобългарските надписи, които се срещат по живописиста, говорят в полза на българите. Както при другите живописи в Търновското царство, така и в Бояна никъде не са поставени гръцки надписи. От този факт би могло най-малко да се заключи, че и български майстори са участвували в украсяването на църквата. Това се вижда особено от някои славянски транскрипции и преводи на византийски термини, които показват, че работата е била извършена от славянски майстори според гръцки (сиреч византийски) оригинали.“ По повод на тези негови разсъждения е необходимо да се добави още нещо. Книгата на проф. Грабар представяше нанстина първата изчерпателна монография върху този художествен паметник на българското средновековие. През онези години творбите на старото наше изкуство бяха все още твърде слабо познати и оставаха още много малко и незадоволително изучени. Разбираемо е прочее, че от един изследвач се изискваше в онези времена на слабо развитото наше изкуствоведение твърде голяма смелост да обяви за чисто българска художествена творба подобно произведение на изкуството. Заслужава в същото време по повод на Грабаровото твърдение за влияние на византийското изкуство върху живописиста на Бояна да се припомнят пакратко схващанията на големия изследвач по въпроса изобщо за

византийската култура. Преди двадесет и пет години бе обнародвана като синтез на дългогодишни и задълбочени проучвания прекрасната Грабарова книга върху византийската живопис,¹⁵ и която между другото той е дал своето определение за византийското изкуство като изкуство на средиземноморския свят. Така проф. А. Грабар пише дословно: „Художественото творчество, което ние назоваваме византийско, не спада към редицата естетички, които са присъщи на даден народ, нито пък към тези, които са свързани с определена територия. Това е по-скоро една фаза в неспокойната история на естетическите постижения на средиземноморските народи, фаза, която е била тясно свързана със съществуването в периода от 330 до 1453 г. на една християнска, предимно гръцка империя...“ Византийската култура и изкуство, както това доста често е изтъквано,¹⁶ представят в своята същина култура и изкуство общо на народите от Средиземноморието: в тяхното създаване и разпространение участвуват редом с византийците в тесен смисъл на думата, сиреч гърците и непосредните поданици на Византийската империя, цяла редица народи от негръцко потекло — арменци, грузинци, славяни — българи, сърби и руси, после жители от южноиталийските и сицилианските земи, приобщени политически, културно и вероизповедно с империята. Православното славянство, което измежду всички славяни е най-тясно свързано с Византийската империя и нейната култура, има прочее своето място в изграждането на този исторически феномен, определян като византийска култура и византийско изкуство, то е техен носител и разпространител. Не бива при това да се забравя, че през много векове от онази продължителна историческа епоха Византийската империя — а заедно с нея народите, които съставят дял от сферата на Византия — е носител и средище на най-висшата и изтънчена култура в целия тогавашен европейски свят. Изобщо България от средновековието най-силно измежду другите чувства влиянието на византийската култура, тъй като е най-близко до нейните големи средища — Цариград и Солун. Възприемайки постиженията на византийската култура, асимилирайки и творчески претворявайки ги, средновековна България ги предава на други славянски народи, както и на съседните румъни, като една „универсална“ средиземноморска култура.

Именно в светлината на тези основни положения ние трябва да разглеждаме и въпроса за наличието на византийски

гäre qui accompagnent toujours les peintures, parlent en faveur des Bulgares. Boïana, comme toutes les peintures murales de l'Empire de Tirnovo, ne présente aucun texte grec. On peut évidemment en conclure au moins à la participation d'artistes bulgares à la décoration de l'église. Cette hypothèse est fondée particulièrement sur quelques transcriptions originales slaves ou quelques traduction de termes byzantins qui laisseraient croire que le travail a été exécuté par un Slave d'après un original grec.“ A propos de ces réflexions du professeur André Grabar, on doit ajouter encore quelque chose. L'ouvrage du professeur André Grabar représentait en effet la première monographie exhaustive sur ce monument d'art du Moyen Age bulgare. A cette époque là les œuvres de notre art ancien étaient peu connues, insuffisamment étudiées et l'histoire de l'art étant faiblement développée, le chercheur devait faire preuve de grand courage pour déclarer qu'une pareille peinture est une œuvre artistique purement bulgare. D'autre part, à propos du point de vue du professeur André Grabar au sujet de l'influence de l'art byzantin sur les peintures de Boïana, il y a lieu de rappeler brièvement la conception de l'éminent savant sur le problème en général de la culture byzantine. Il y a 25 ans que fut publié le magnifique ouvrage du professeur André Grabar sur la peinture byzantine¹⁵ qui représente une synthèse de ses recherches approfondies au cours de longues années, dans lequel il donna entre autre sa définition de la peinture byzantine comme un art du monde méditerranéen. Il écrit que l'art qu'on désigne sous le vocable d'art byzantin n'appartient pas aux esthétiques propres à un peuple, pas plus qu'à celles liées à un territoire déterminé. Il s'agit plutôt d'une phase de l'histoire mouvementée des acquisitions esthétiques des peuples du bassin méditerranéen, phase étroitement liée à l'existence, durant la période de 330 à 1453, d'un empire chrétien avant tout grec.

La culture et l'art byzantins, comme on l'a très souvent affirmé,¹⁶ représentent dans leur essence la culture et l'art des peuples du bassin méditerranéen. Dans la création et la diffusion de cette culture et de cet art participent, parallèlement aux Byzantins, c'est-à-dire les Grecs et les sujets directs de l'Empire byzantin, aussi une série de peuples d'origine non grecque: Arméniens, Géorgiens, Slaves: Bulgares, Serbes et Russes et enfin les habitants des terres méridionales italiennes et siciliennes, ralliées au point de vue politique, culturel et religieux de l'Empire. Parmi

les peuples slaves ce sont les Slaves de culte orthodoxe qui étaient le plus étroitement liés à l'Empire byzantin et à sa culture; ils avaient donc leur place dans l'édification et la diffusion de ce phénomène historique qu'on détermine comme culture et art byzantins. Il ne faut pas oublier que durant plusieurs siècles de cette longue période historique, l'Empire byzantin, y compris les peuples qui font partie de la sphère de Byzance, constituent les messagers et le foyer de la plus haute et la plus distinguée culture du monde européen d'alors. Certes, la Bulgarie médiévale subit le plus fortement de tous les autres peuples l'influence de la culture byzantine, étant donné qu'elle est le plus près de ses grands centres: Constantinople et Salonique. La Bulgarie médiévale adopte et assimile les acquisitions de la culture byzantine pour les recréer de manière créatrice et les transmettre aux autres peuples slaves et aux Roumains voisins en tant que culture méditerranéenne „universelle“. C'est à la lumière de ces données fondamentales que nous devons examiner la question de la présence d'influences de l'art byzantin dans les peintures murales de Boïana. Certes, la présence de certains éléments byzantins dans les peintures de Boïana ne saurait et ne doit pas être contestée. Il s'agit plutôt de savoir comment expliquer et apprécier ces influences byzantines, en d'autres termes comment interpréter la présence d'un certain „byzantinisme“ dans les peintures murales de Boïana. A certains savants enclins à exagérer le rôle de l'influence byzantine et par conséquent à minimiser les traits d'originalité,¹⁷ il convient de rappeler certains faits de l'ambiance historique d'alors, précisément durant la première moitié du XIII^e siècle. La prise de Constantinople en 1204 par les participants à la Quatrième croisade, la défaite de l'Empire byzantin qui jusqu'alors avait résisté à toutes les attaques et menaces, tout cela marqua un tournant décisif non seulement dans la vie de Byzance mais aussi dans l'existence des peuples slaves, attachés à l'Empire, et de l'ensemble du monde européen. L'invasion des „Latins“ fait s'exiler des terres conquises non seulement des militants politiques, mais aussi des artistes et des écrivains, dans des pays étrangers, à la recherche de conditions favorables à une vie paisible et au travail créateur. La Bulgarie qui venait d'être libérée de la domination byzantine longue de 168 années, vit une période de relèvement et d'essor politique, économique et culturel. Dans le processus de la diaspora, des artistes et écrivains byzantins s'acheminent vers les centres de la

художествени влияния в нашите боянски стенописи. Наличието на известни византийски елементи в стенописите на Бояна не може и не бива да бъде отричано. Въпрос е по-скоро как да бъдат обяснени и преценени тези византийски влияния, с други думи, как да бъде изтълкувано наличието на известен „византизъм“ в боянските стенописи. Против опитите на някои учени¹⁷, склонни да преувеличават ролята на византийското влияние и съответно да омаловажат чертите на самобитност, трябва да се припомнят някои факти от тогавашната историческа обстановка — именно от първата половина на XIII столетие. Завладяването на Цариград в 1204 г. от участниците на Четвъртия кръстоносен поход, разгромът на Византийската империя, която до това време бе устояла на всички нападения и заплахи, всичко това е решителен прелом не само в живота на самата Византия, но и в съществуването на свързаните с нея славянски народи и на целия европейски свят. Чуждото завоевание пропъжда от завладенията от „латините“ земи не само политически дейци, но и художници и книжовници, които поемат пътя на изгнаничеството към други, по-далечни покрайнини, за да търсят там условия за по-спокоен живот и творчество. България, която само двадесетина години преди това (1185) бе освободена от 168-годишното византийско владичество, преживява тогава време на утвърждение и бърз политически, икономически и културен възход. В процеса на „разсейване“ (diaspora) към средищата на българския държавен и културен живот се насочват византийски художествени творци и книжовници. Това са очевидно майстори художници и книжовни дейци, които са вече оформени през периода преди завземането на Цариград от рицарите на Четвъртия кръстоносен поход. Те естествено носят със себе си византийската култура от последните времена на Комниновата династия, от времето следователно преди разгрома на Византийската империя. Когато вземем под внимание това обстоятелство, ни е лесно ще можем да обясним наличието на известни „архаизиращи“ черти, които се явяват в създаденото под ръководството и влиянието на тези пришълци изкуство. Настанени в тукашните земи, тези художествени творци съдействуват за обособяването на местни, национални художествени школи — на първо място, на художествената школа в Търново, от която притежаваме останки от монументалната живопис, икони, украсени с миниатюри ръкописи, някои произведения на скулптурата — във всеки случай обикновено без изрично по-

сочване на съответните техни създатели. Най-простите хронологически пресмятания във връзка със стенописите на Боянската църква ще ни убедят, че тези стенописи не могат да бъдат творби на византийски майстори, пристигнали тук по времето на разгрома на Византийската империя. Един оформен византийски художник, който би пристигнал в България към 1204—1205 г., по времето на изписването на боянската живопис през 1259 г. би бил в твърде напреднала възраст, вероятно повече от 80—90 години. Чудните стенописи на Боянската църква, излъчващи свежо дарование и жизненост, са дело на художници в разцвета на своите сили и възможности. Най-вероятно е, че това са били именно български майстори-художници, формирани под влияние на византийски учители, но претворили и творчески асимилирали полученото. С оглед на всичко това боянските стенописи трябва да бъдат преценявани именно като творения на българска художествена школа, формирана обаче под влияние на отвеяни тук византийски художници, прокудени от земите на империята вследствие на „латинското“ завоевание. Отгласът на художниците-учители внася черти на архаизъм, приносят на българските майстори-художници внася онези жизнени, „новаторски“ начала, които продължават да живеят и се развиват в изкуството на по-късната епоха. Към изложението на проф. А. Грабар върху Боянската църква би било необходимо да се направят допълнения въз основа на някои по-нови приноси, главно на български изследвачи, върху архитектурата и живописа, историята и книжовните паметници, свързани с Бояна и нейната църква. На първо място трябва да споменем проучванията на арх. Г. Стойков върху архитектурата на църквата.¹⁸ Покойният акад. Кр. Миятев обнародва едно изследване върху стенописите на църквата,¹⁹ обогатено с добри цветни и черно-бели репродукции на паметника и стенописите. Необходимо е да споменем също интересното изследване върху стенописите, обнародвано от берлинския изкуствовед проф. Ф. Швайнфурт,²⁰ както и едно изложение на покойния наш изкуствовед Н. Мавродинов.²¹ Иванка Акрабова-Жандова издаде един „водач“ за Боянската църква с полезни конкретни сведения за архитектурата и стенописите.²² Ценен принос към историята и художествената украса на Боянската църква представя книгата на езиковед Иван Гълъбов върху среднобългарските надписи, добавени към пейните стенописи.²³ С историята на селището Бояна

vie politique et culturelle de Bulgarie. Il s'agissait évidemment d'artistes et écrivains qui s'étaient formés avant la prise de Constantinople par les chevaliers de la Quatrième croisade. Ils sont naturellement zélés de la culture byzantine des dernières années des Comnène, de l'époque par conséquent avant la chute de l'Empire byzantin. Si l'on prend en considération cette circonstance, on s'expliquera facilement la présence de certains traits „archaïsants“ dans cet art créé sous la direction et l'influence de ces réfugiés. Une fois installés en Bulgarie, ces artistes contribuent à la création d'écoles d'art locales, nationales, en premier lieu l'école d'art de Tirovo qui nous a légué des vestiges de peinture monumentale, icônes, manuscrits enluminés, sculptures, généralement sans que le nom de l'auteur soit désigné. Un simple calcul chronologique au sujet des peintures murales de Boïana démontrerait qu'elles ne pouvaient en aucune façon être l'œuvre de maîtres byzantins, arrivés en Bulgarie lors de la chute de Byzance. Tout peintre byzantin, bien formé, arrivé dans notre pays à l'époque de la chute de Byzance (1204—1205) devrait être, l'année de la décoration de l'église de Boïana — 1259, à un âge très avancé: 80 ou 90 ans. Or les magnifiques peintures murales de l'église de Boïana témoignant d'un talent très viable et d'une fraîcheur épanouie, sont l'œuvre d'un peintre à la fleur de l'âge. On devrait admettre donc que des maîtres bulgares, formés sous l'influence d'artistes byzantins, ont assimilé et recréé de manière créatrice le legs reçu. Il s'ensuit que les peintures murales de Boïana doivent être appréciées comme des œuvres de l'école d'art bulgare, formée, toutefois sous l'influence d'artistes byzantins exilés à la suite de l'invasion des „Latins“. Les leçons des maîtres byzantins ont valu aux peintures de Boïana les traits d'archaïsme, alors que l'apport des peintres bulgares y introduit les principes de vitalité et de „nouveau“.

A l'heure actuelle on pourrait compléter l'ouvrage du professeur André Grabar par les apports nouveaux, provenant principalement de chercheurs bulgares, à l'étude de l'architecture et de la peinture, ainsi que de l'histoire et des manuscrits liés à Boïana et à son église. En premier lieu, il importe de mentionner les recherches de l'architecte G. Stojkov sur l'architecture de l'église.¹⁸ Le feu Kr. Mijatev a publié une monographie sur les peintures murales de Boïana,¹⁹ enrichie de reproductions en couleurs et en noir et blanc. Il faut aussi mentionner l'intéressante étude de l'historien de l'art, le

professeur Ph. Schweinfurth,²⁰ de Berlin, ainsi qu'un exposé de l'historien de l'art Nicolas Mavrodinov.²¹ Ivanka Akrabova-Zandova publia un Guide de l'église de Boïana.²² Un apport précieux représente l'ouvrage du linguiste Ivan Galabov sur les inscriptions en bulgare moyen.²³ A l'histoire de la localité et de son église se rattachent certaines publications parues ces dernières années, notamment Боянски поменик, édition critique, renfermant des notes explicatives par Magdalena Stantcheva et Stantcho Stantchev.²⁴ De Boïana provient un texte glagolitique et cyrillique du XI^e siècle, très bien édité, par le slavisant bulgare Ivan Dobrev.²⁵ Il y a plus de dix ans, que j'ai publié un aperçu des études consacrées à l'église de Boïana, à son architecture et à ses peintures murales, en indiquant presque tout ce qui avait été publié jusqu'à l'année 1959/60.²⁶

A ce remarquable monument de l'art bulgare du Moyen Age, sont consacrées donc un grand nombre d'études scientifiques et de publications de vulgarisation scientifique, dont la plupart avaient paru après l'étude fondamentale du professeur André Grabar et qui sont plus ou moins basées sur ses observations et conclusions. Si tout cela témoigne de la popularité exclusive de l'église de Boïana, il ne faut pas néanmoins en conclure qu'on a tout fait pour son étude. Il suffit de dire que jusqu'à présent on n'a pas donné une édition complète des peintures murales en mettant à contribution la technique moderne susceptible de rendre les nuances les plus subtiles du coloris. Il manque aussi une étude de l'histoire de Boïana, dont le passé constitue la base sur laquelle fut créé ce remarquable monument. Nous n'avons pas non plus une description et une interprétation complètes du monument, tel qu'il apparaît aujourd'hui après les études complémentaires de ces dernières années. Le hasard a voulu que vint chez nous, il y a environ un demi siècle, l'éminent investigateur de l'art médiéval, le professeur André Grabar. On peut dire, sans exagération, que son ouvrage sur l'église de Boïana, publié en 1924, demeure jusqu'à nos jours le plus précieux apport à l'étude de cette œuvre de l'art médiéval bulgare, sans qu'il ait perdu encore de nos jours sa signification. On peut y puiser des données concrètes et précises sur l'architecture et les peintures murales de l'église de Boïana. La réédition de cet ouvrage, enrichi d'un certain nombre d'illustrations nouvelles, contribuera incontestablement à une plus large diffusion du monument et impulsera les recherches à l'avenir.

и на самата църква са тясно свързани някои книжовни паметници. Тук трябва да се спомене преди всичко така назованият Боянски поменик, който бе издаден критично заедно с добри обяснителни бележки от Магдалина Станчева и Ст. Станчев.²⁴ От Бояна произхожда един старобългарски палимпсест (глаголически и кирилски текст) от XI в., който бе много добре издаден от нашия славист Ив. Добрев.²⁵ В нарочно обзорно изложение, обнародвано от мен преди повече от десетилетие,²⁶ е направен критически преглед на научните приноси и научно-популярните писания, посветени на Боянската църква, нейната архитектура и стенописите ѝ, като е посочено почти всичко писано до към 1959—1960 г.

На забележителния паметник на нашето изкуство от средновековието са посветени прочее голям брой научни приноси и научно-популярни писания, най-голямата част от които са обнародвани именно след основното изследване на проф. Андрей Грабар и в по-голяма или по-малка степен се градят на неговите наблюдения и изводи. Ако това свидетелствува за изключителната популярност на Боянската църква като паметник на българската култура, не бива да се мисли, че ние сме сторили всичко за нейното проучване, за разкриването на отделните подробности и главно за нейното подобаващо по-

пуляризиране у нас и в чужбина. Достатъчно е да се каже, че и досега липсва изобщо едно пълно издание на стенописите, осъществено чрез средствата на съвременната техника за предаване особено на най-тънките оттенъци на колорита. Липсва заедно с това изследване на историята на селището Бояна, чието минало е основата, върху която е създаден паметникът; липсва също цялостно описание и тълкуване на паметника, такъв, какъвто той се разкрива пред нас след направените през последните години допълнителни проучвания. Щастливият случай доведе у нас преди около половин столетие големия и внимателен изследвач на средновековното изкуство проф. Андрей Грабар. Без всякакво преувеличение можем да заявим, че неговата книга върху Боянската църква, обнародвана в 1924 г., остава и до днес най-ценният принос върху това творение на средновековното българско изкуство и този принос не е загубил значението си. От тази книга могат да се черпят положителни, конкретни и точни данни за архитектурата и стенописите на Боянската църква. Преиздаването ѝ с добавка на известен брой нови илюстративни материали ще допринесе несъмнено за още по-широко популяризиране на паметника и ще даде подтик за по-нататъшни проучвания.

ИВАН ДУЙЧЕВ

Бележки

- 1 Записки Русского археологического общества 1917. Réédité: A. GRABAR, L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen âge. II. Paris, 1968, pp. 911—917. — Bibliographie générale du prof. André Grabar, malheureusement incomplète: Bibliographie des publications d'André Grabar, présentées dans l'ordre chronologique, in: idem, L'art de la fin... III. Paris, 1968, pp. 1215 — 1223.
- 1 A. GRABAR, Les fresques de la chapelle des apôtres de la Cathédrale de Sainte-Sophie à Kiev, in: L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge, II. Paris, 1968, pp. 911—917. Sur les publications de l'auteur v. la Bibliographie des publications d'André Grabar présentées dans l'ordre chronologique, in: L'art de la fin de l'Antiquité etc., III (Paris 1968), pp. 1215—1223 (non complète!).
- 2 Д. В. АЙНАЛОВ, Византийская живопись XIV столетия. Петроград, 1917: рецензия в Известия на Българското археологическо дружество, VII (1920), с. 166 — 169.
- 2 D. V. AJNALOV, Византийская живопись XIV столетия. Petrograd, 1917. — Известия на Българското археологическо дружество, VII (1920), pp. 166—169.
- 3 G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris, 1916. — Compte rendu, idem, pp. 160 — 166.
- 3 G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916; recension dans: Известия на Българското археологическо дружество, VII (1920), pp. 160—166.
- 4 Материали по средновековному искусству в Болгарии. В: Годишник на Народния археологически музей, II (София, 1921), с. 97 — 164.
- 4 Материали по средновековному искусству в Болгарии. — Годишник на Народния археологически музей, II (1921), pp. 97—164.
- 5 Стенописът в църквата „Св. четиридесет мъченици“ във Велико Търново. Годишник на Народния археологически музей, III (1921), с. 90 — 121.
- 5 Стенописът в църквата „Св. Четиридесет мъченици“ във Велико Търново. Годишник на Народния археологически музей, III (1921), pp. 90—121.
- 6 Българские церкви-гробницы. Известия на Българския археологически институт, I (1922—1924), с. 103 — 135.
- 6 Българские церкви-гробницы. Известия на Българския археологически институт, I (1922—1924), pp. 103—135.
- 7 Les églises sépulcrales bulgares. In: L'art de la fin... II (1968), pp. 881 — 895.
- 7 Les églises sépulcrales bulgares. In: L'art de la fin... II (1968), pp. 881—895.
- 8 Няколко средновековни паметници из Западна България. Годишник на Народния археологически музей, III (1921), сс. 286 — 296.
- 8 Няколко средновековни паметници из Западна България. Годишник на Народния археологически музей, III (1921), pp. 286—296.

Notes

9

Портрет на българския цар (I) Борис I в Рим? Известия на Българския археологически институт, I (1921 — 1922), с. 232 — 233.

10

Миниатюрите на Мадридския Скилица, отнасящи се до българската история. Пак там, с. 234 — 235.

11

Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря. Известия на Българския археологически институт, II (1924), с. 1 — 61.

12

Un reflet du monde latin dans une peinture balkanique du XIII^e siècle. Byzantion, I (1924), pp. 229—243=L'art de la fin de l'Antiquité, II (1968), pp. 1007 — 1013.

13

Боянската църква. Художествени паметници на България, I. София, 1924.

14

Библиографски посочвания на рецензиите върху книгата вж. у С. ГЕОРГИЕВА — В. ВЕЛКОВ, Библиография на българската археология (1879—1955). София, 1957, с. 130 — 131, № 2190.

15

La peinture byzantine. Etude historique et critique. Les grands siècles de la peinture. Genève, 1953, p. 31. Cf. I. DUJČEV: Byzantinoslavica, XVIII (1957), pp. 113 — 115.

16

Cf. D. ZAKYTHINOS, Byzance et les peuples de l'Europe du Sud-est. La synthèse byzantine. In: Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, III. Histoire. Sofia, 1969, p. 9 sqq. — I. DUJČEV: Ibidem, p. 184 sqq.

17

Cf. KR. MIJATEV, Die Wandmalereien in Bojana. Sofia — Dresden, 1961. Cf. I. DUJČEV: Revue d'histoire ecclésiastique, LVIII, nr. 3—4 (1963), pp. 998 — 999.

18

Архитектурни проблеми на Боянската църква. София, 1965. СЪЩИЯТ. Боянская церковь. София, 1954 (също и на други езици).

14

L'église de Bojana

19

Боянските стенописи. Монография. Дрезден — София, 1961; вж. и бел. 17.

9

Портрет на българския цар (I) Борис I в Рим? Известия БАИ, I (1921—1922), pp. 232—233.

10

Миниатюрите на Мадридския Скилица, отнасящи се до българската история. Ibidem, pp. 234—235.

11

Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря. Известия БАИ, II (1924), pp. 1—61.

12

Un reflet du monde latin dans une peinture balkanique du XIII^e siècle. Byzantion, I (1924), pp. 229—243, réédité: L'art de la fin. . . II (1968), pp. 1007—1013.

13

Боянската църква. Художествени паметници на България, I. Sofia, 1924.

14

Bibliographie: S. GEORGIEVA, V. VELKOV, Библиография на българската археология (1879—1955). Sofia, 1957, pp. 130—131 nr. 2190, recensions sur le livre d'A. Grabar.

15

La peinture byzantine. Etude historique et critique. Les grands siècles de la peinture. Genève, 1953, p. 31. Cf. I. DUJČEV: Byzantinoslavica, XVIII (1957), pp. 113—115.

16

Cf. D. ZAKYTHINOS, Byzance et les peuples de l'Europe du Sud-est. La synthèse byzantine. In: Actes du Premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, III. Histoire. Sofia, 1969, p. 9 sv. — I. DUJČEV: Ibidem, p. 184 sv.

17

Cf. KR. MIJATEV, Die Wandmalereien in Bojana. Sofia — Dresden 1961. Cf. les observations par I. DUJČEV: Revue d'histoire ecclésiastique, LVIII, nr. 3—4 (1963), pp. 998—999.

18

Архитектурни проблеми на Боянската църква. Sofia, 1965; idem, Боянская церковь. Sofia, 1954.

19

Боянските стенописи. Монография. Dresden — Sofia, 1961.

20

PH. SCHWEINFURTH, Die Wandbilder der Kirche von Bojana bei Sofia, Berlin (1943).

21

Боянската църква и нейните стенописи. София, 1943. Същата книга е преиздадена под заглавие „Боянската църква“. София, 1972. Дъщерята на автора, ЛИЛЯНА МАВРОДИНОВА, написва към нея послеслов и допълва библиографията с нови източници.

22

ИВ. АКРАБОВА — ЖАНДОВА, Боянската църква. Водач. София, 1960.

23

ИВ. ГЪЛЪБОВ, Надписите към боянските стенописи. София, 1963.

24

М. СТАНЧЕВА, СТ. СТАНЧЕВА, Боянският поменик. София, 1963.

25

ИВ. ДОБРЕВ, Глаголическият текст на Боянския палимпсест. Старобългарски паметник от края на XI век. София, 1972.

26

ИВ. ДУЙЧЕВ, Боянската църква и научната литература. Във: Известия на Института за изобразителни изкуства, VI (1963), с. 23 — 46, преиздадена във: ИВ. ДУЙЧЕВ, Българско средновековие. Проучвания върху политическата и културната история на средновековна България. София, 1972, с. 478 — 512. Нарочно упоменание заслужава една интересна статия на покойния М. БИЧЕВ, Църквата в Бояна. Сп. „Изкуство“, кн. 7 — 8 (1959), с. 29 — 47.

20

PH. SCHWEINFURTH, Die Wandbilder der Kirche von Bojana bei Sofia, Berlin (1943).

21

Боянската църква и нейните стенописи. София, 1943. Le même livre est réédité sous le titre „L'église de Bojana“, Sofia, 1972. La fille de l'auteur, LILJANA MAVRODINOVA, a écrit le supplément de ce livre et a complété la bibliographie avec des sources nouvelles.

22

IV. AKRABOVA — ŽANDOVA, Боянската църква. Водач. Sofia, 1960.

23

Надписите към Боянските стенописи. Sofia, 1963.

24

М. STANČEVA, ST. STANČEV, Боянският поменик. Sofia, 1963.

25

I. DOBREV, Глаголическият текст на Боянския палимпсест. Старобългарски паметник от края на XI век. Sofia, 1972.

26

Боянската църква в научната литература. Известия на Института за изобразителни изкуства, VI (1963), pp. 23—46, réédité in: I. DUJČEV, Българско средновековие. Проучвания върху политическата и културната история на средновековна България. Sofia, 1972, pp. 478—512. A mentionner, entre autre, l'article publié par M. BIČEV, Църквата в Бояна. Изкуство, № 7—8 (1959), pp. 29—47; contient une analyse approfondie de certains détails de la décoration.

Малката църквица в Бояна е един шедьовър и особено нейните стенописи от 1259 година се нареждат сред най-хубавите творби на средновековното изкуство, в кръга на разпространението на византийската култура. Бояна е най-ценният български принос и средновековното изкуство, поразяващ с ведрата чистота и хармоничното равновесие на формите.

Боянските стенописи са създадени в епоха на големи политически и културни промени на Балканите и те по свой начин отразяват тези промени, като вмъкват символичното и абстрактно изкуство на предходната епоха във всекидневния живот, в отраженията на материалния свят и предимно и изразяването на емоционалните стойности. Те обаче го правят много съдържано и със забележително зачитане на достойнството на личностите, които изобразяват. На тези личности сякаш е непозната необуздаността във всички нейни разновидности, включително резките движения и драматичните жестове. В 1924 година, когато подготвих първото издание на настоящия труд, още не беше известно съществуването на повечето стенописи — съвременни на боянските или малко по-късни от тях. Разкрити оттогава насам, тези паметници ни дават възможност днес да определим мястото на Бояна в историята на българската, балканската и византийската живопис. Сега това може да се направи много по-лесно и съпоставянето със сродните нему произведения с нищо не накърнява самобитността на боянското изкуство: то е и винаги ще си остане оригинално творчество, което говори на свой език, свойствен само нему. Чрез този свой собствен говор Бояна се изразява със знание и вкус; той обаче е език на нейното време и предлага онова, което тогава се е очаквало от една църковна живопис — а именно известио осведомяване върху верските дела и живота, такива, каквито художниците са можели да ги видят и претворят в техните поетични образи. Сега, когато ни са известни вече толкова стенописи от XIII и XIV столетие, с

по-драматичен и по-динамичен стил, отколкото стилът на Бояна, изкуствоведите понякога са склонни да поставят боянските стенописи редом с произведения не толкова зрели за времето си, колкото някои други, тъй като поради тяхната съдържаност: творби твърде плахи в сравнение със съвременни тях и по-късни произведения, които поразяват със своя динамизъм и изострено драматично чувство. В същност тук се отнася обаче до две различни направления в търсенията на едно по-близо до живота изкуство. От една страна, това е пътят на изказ чрез подчертаното движение, патетичния жест, задълбоченото пространство, обогатения пейзаж; а, от друга — пътят, който е избрала Бояна. Вторият е имал по-малко успех и по-рядко се е използвал. Художниците, които са вървели по него, са смятали, че могат да вдъхнат живот в схемите-символи на по-старото изкуство с надежда да предадат душевното състояние или вътрешния живот на изобразяваните личности, гъвкавостта на драпериите, отсянката в израза на очите, на устата, на много или малко свенливите жестове... Бояна ни дава един от най-хубавите примери за това по-интимно и съдържано изкуство. Мълчаливите фигури, които ви гледат с пронизващи очи, са изпълнени с доброжелателство, като се почне от онзи Христос, който един написан до него епитет тъй добре определя като „евергет“ — сиреч благодетел. Това е едно хуманистично изкуство — в онзи смисъл, който може да се даде на този термин, когато мислим за степента на културата, до която българското общество се е издигнало от онова време.

Най-сърдечно благодаря на професор Иван Дуйчев, който прие да осигури научното ръководство на настоящото издание на моя труд, издаден през 1924 година. Държа също да изразя горещата си благодарност на издателство „Наука и изкуство“ и на неговия директор Филип Гинев.

Париж, 1974 година

А. ГРАБАР

La petite église de Boïana est un chef d'œuvre, et ses peintures murales surtout (1259) comptent parmi les plus beaux morceaux de l'art du Moyen âge, dans l'ère d'expansion de la culture byzantine. Boïana est l'apport bulgare le plus précieux à l'art médiéval, qui frappe par la pureté sereine et l'équilibre harmonieux des formes.

Les peintures de Boïana ont vu le jour à une époque de grands changements politiques et culturels dans les Balkans, et elles les reflètent à leur manière en ouvrant l'art symbolique et abstrait de l'époque précédente à la vie de tous les jours, aux reflets du monde matériel et surtout à l'expression des valeurs affectives. Mais elles le font avec beaucoup de discrétion et un respect remarquable de la dignité des personnages qu'elles représentent. Ces personnages semblent ignorer la violence sous toutes ses formes, y compris les mouvements brusques et les gestes dramatiques.

En 1924, lorsque je préparais la première édition du présent ouvrage, on ne connaissait pas l'existence de la plupart des peintures murales contemporaines ou légèrement postérieures à Boïana. Découverts depuis, ces monuments nous permettent aujourd'hui de „situer“ l'art de Boïana dans l'histoire de la peinture bulgare, balkanique et byzantine. On peut le faire beaucoup plus aisément maintenant, et la comparaison avec des œuvres apparentées n'enlève rien à l'originalité de Boïana: elle est et restera toujours une œuvre originale qui parle un langage qui lui est propre. Boïana s'exprime avec science et goût dans cette langue qui lui appartient, mais qui est de son temps, et propose ce qu'on attendait alors d'une peinture d'église, à savoir une certaine information sur les choses de la religion et de la vie telles que pouvaient les voir les artistes et qu'ils transposaient dans leurs images poétiques.

Maintenant qu'on connaît tant de peintures du XIII^e et XIV^e siècles, d'un style

plus dramatique et plus dynamique que Boïana, les historiens de l'art ont parfois la tendance de ranger les peintures de Boïana parmi les œuvres moins avancées que d'autres, pour leur temps, à cause notamment de leur retenue: on les prend pour des œuvres timides face aux œuvres contemporaines et postérieures qui frappent par leur dynamisme et leur sens dramatique accru. Mais en réalité, il s'agit de deux directions différentes, dans les recherches d'un art plus rapproché de la vie. Il y a la voie de l'expression par le mouvement souligné, le geste pathétique, l'espace approfondi, le paysage enrichi, et il y a l'autre voie, celle qu'on avait choisie à Boïana. Cette dernière a eu moins de succès et elle fut adoptée plus rarement. Les artistes qui l'avait choisie pensèrent pouvoir insuffler une vie dans les schémas-symboles de l'art plus ancien dans l'espoir de représenter l'état d'esprit ou la vie intérieure des personnages, la souplesse des draperies, la nuance dans l'expression des yeux, des bouches, des gestes plus ou moins timides... Boïana est un des plus beaux exemples de cet art plus intime et discret. Les personnages silencieux qui vous regardent de leurs yeux perçants sont pleins de bienveillance en commençant par ce Christ qu'une épithète écrite à côté définit si bien comme „évergète“ — bienfaiteur! C'est un art humaniste dans le sens qu'on pouvait donner à ce terme en pensant à la culture qui avait atteint alors la société bulgare.

Je remercie très amicalement le professeur Ivan Dujčev qui a bien voulu accepter d'assurer la direction scientifique de cette réédition de mon ouvrage publié en 1924, ainsi que les traducteurs qui ont travaillé sous sa direction. Je tiens aussi à exprimer toute ma gratitude aux Editions d'Etat bulgares „Hayka и изкуство“ et à leur directeur, F. Guinev, qui ont pris l'initiative de cette publication et l'ont fait paraître, dans une de leurs collections

Paris, 1974

A. GRABAR

Посвещава се
на Н. П. Кондаков
по случай
80-годишния му юбилей
(1844—1924)

Dédié
à N. P. Kondakov à l'occasion
de son 80^e anniversaire
(1844—1924)

Българският Археологически институт с право избра Боянската църква за тема на първия том от проектираните издания върху художествените паметници на България. Бояна от художествена гледна точка представя безспорно най-ценният паметник на старобългарското изкуство. Тя е най-съвършеният представител на най-старите известни нам български живописни школи. Бояна сама е в състояние да преоткрие завесата към културния блясък на среднобългарското царство; тя най-после е и неоспоримата гордост на София. Нито един паметник на българското изкуство не представя толкова разностранен интерес въпреки голямата ценност на много от тях.

Въпросната църква се намира 8 километра на юг от София, на горния край на село Бояна, разположено по северния склон на Витоша. Край църквата и през селото минава един планински поток. Над селото той пада — една тясна камениста урва, чиято западна стена се издига във вид на вертикален масив над Бояна. По този масив са запазили някои части от укрепления — нищожни следи от крепостта, известна под името Батил. Бояна лежи вече в Софийското поле и до нея се намира най-достъпният южен вход — него, между склоновете на Витоша и хълмовете на Люлин (Княжевският проход). Крепостта Батил е преграждала при този проход южния вход в Софийското поле. Неведнъж тя е играла важна роля, произтичаща от стратегическото ѝ местоположение и храбростта на нейните обитатели, особено в 1016, 1040 и 1058 г.¹ В българските и византийските извори, които се отнасят до тия събития, Бояна се споменава под имената *Βοϊάν*, *Βοϊάνος κάστρον*, *Βοϊάνα*. По време на българското въстание през 1040 г. началник на Боянската крепост е бил Ботко.² Сегашното название на развалините на укреплението Батил се намира може би във връзка с името на този Ботко.

Батил е ключът за южния вход на Софийското поле и това определя политическото му значение. Боянската църква, както и някои предания свидетелствуват, че важноста на укреплението е привлякло в Бояна резиденцията на местната власт. Каменният масив, на който се издига Батил, е твърде незначителен, за да можем да си представим в крепостните стени и жилищата. Те трябва да се предположат наблизо зад прохода, излезен от крепостта, т. е. на мястото на с. Бояна. И наистина народното предание нарича полега-

тата ливада между подножието на скалата и селото „Царева ливада“. В днешното село до миналия век са личали следи от стари каменни стени, за които разказваха, че са остатъци от царските палати. Може би тези предания не заслужават да бъдат споменати, ако те не съвпадат с това, което показва и запазената църква, особено архитектурата ѝ.

Рядката двуетажна форма в конструкцията на Боянската църква — причислява към известната серия от дворцови църкви-гробници, — които долният етаж е бил предназначен за погребения, а горният се е съединявал чрез специален вход с двореца. През покритата галерия владетелят е могъл да дойде направо от покое си в домашната си църква. Страничната врата на южната фасада, запазена след като — била вече ненужна, служи като най-добро доказателство, че — Бояна, както и в много други замъци, дворецът се — намирал до църквата (в Бояна той трябва да се предполага южно от църквата) и че самата църква е била дворец, княжески параклис.³

В църквата се намират портретите на нейните основатели, които вероятно са били в същото време господари на резиденцията и местни князе. Въпреки стратегическата важност на боянския дворец оскъдните писмени източници на българската история не са запазили имената на владетелите му. Надписите до портретите споменават имената на една съпругеска двойка, но нито севастократор Калоян, нито жена му Десислава, чиято образи са тъй добре запазени на църковната стена, не са оставили никаква следа — историята. Другите два срещуположни портрета — на цар Константин Асен Тих и жена му Ирина — показват само, че севастократор Калоян е признавал над себе си властта на търновския цар, поне в 1259 г., когато той е украсил Боянската църква. За това свидетелствува и надписът върху стената на долния етаж, до същите тези портрети (образ I и таблица LXXVII):

„Въздигна се от основа и се създаде пречистият храм на светия Христов иерарх Никола и на светия великославен Христов мъченик Пантелеймон със средствата, с грижите и с голямата любов на севастократор Калояна, братовчед царев, внук на сръбския крал свети Стефан. Изписа се при българското царство, при благоверния, благочестив и христолюбив цар Константин Асен. Индикт 7-и, в лято 6767 [= 1259].“

С'ест с а р а з о н , ч е л ' I n s t i t u t а р c h e o л o г и c h e б u l g a r e а c h o i s i l ' e г л и c h e d e B o i a n a п o u r s u j e t d u p r e m i e r t o m e d e l a c o l l e c t i o n m o n u m e n t a l e q u ' i l a n n o n c e . B o i a n a e s t s a n s d o u t e l e m o n u m e n t d e l ' a n c i e n a r t b u l g a r e q u i a l e p l u s d e v a l e u r . C ' e s t l e p l u s p a r f a i t r e p r e s e n t a n t d e s p l u s a n c i e n n e s e c o l e s d e p e i n t u r e c o n n u e s d e n o u s e n B u l g a r i e . B o i a n a , а e l l e s e u l e , p e u t r e v e l e r l a c i v i l i s a t i o n b r i l l a n t e d e l ' e m p i r e b u l g a r e d u M o y e n а g e ; e n f i n e l l e e s t l ' o r g u e i l i n c o n t e s t e d e l a c a p i t a l e e l l e - m e m e , S o f i a . A u c u n m o n u m e n t d ' a r t , d a n s c e p a y s , n ' e v e i l l e l ' i n t e r e t а d e s l i t r e s a u s s i d i v e r s .

L'eglise qui fait l'objet de cette étude est située ■ 8 kilomètres au sud de Sofia, à la limite supérieure du village de Boïana, éparpillé au pied de la pente nord de la montagne de Vitocha. A côté de l'église et à travers le village coule un torrent descendant du haut de la montagne. En amont du village, il passe par une étroite gorge rocheuse dont les parois occidentales se dressent au-dessus des prairies de Boïana. Sur ce massif ■ sont conservés quelques débris de fortifications — restes insignifiants d'un château fort connu sous le nom de Batil. Boïana est déjà dans la vallée de Sofia dont l'accès le plus facile est au sud, entre les pentes du Vitocha et les collines de Lulin (passage de Kniajëvo). Le fort de Batil défend, à côté de ce passage, l'entrée par le sud de la vallée de Sofia. Il joua plus d'une fois un rôle important dû à sa situation stratégique et à la bravoure de ses habitants, notamment en 1016, en 1040 et ■ 1048.¹

Dans les documents byzantins et bulgares, relatifs à ces événements, Boïana est mentionnée sous les noms de *Βοϊάν*, *Βοϊάνος κάστρον*, *Βοϊάνα* (lisez: Boïana). Lors de l'insurrection bulgare de 1040, le chef de la forteresse de Boïana devint Botko.² La dénomination actuelle des ruines du château fort de Batil pourrait avoir quelque rapport avec le nom de ce Botko.

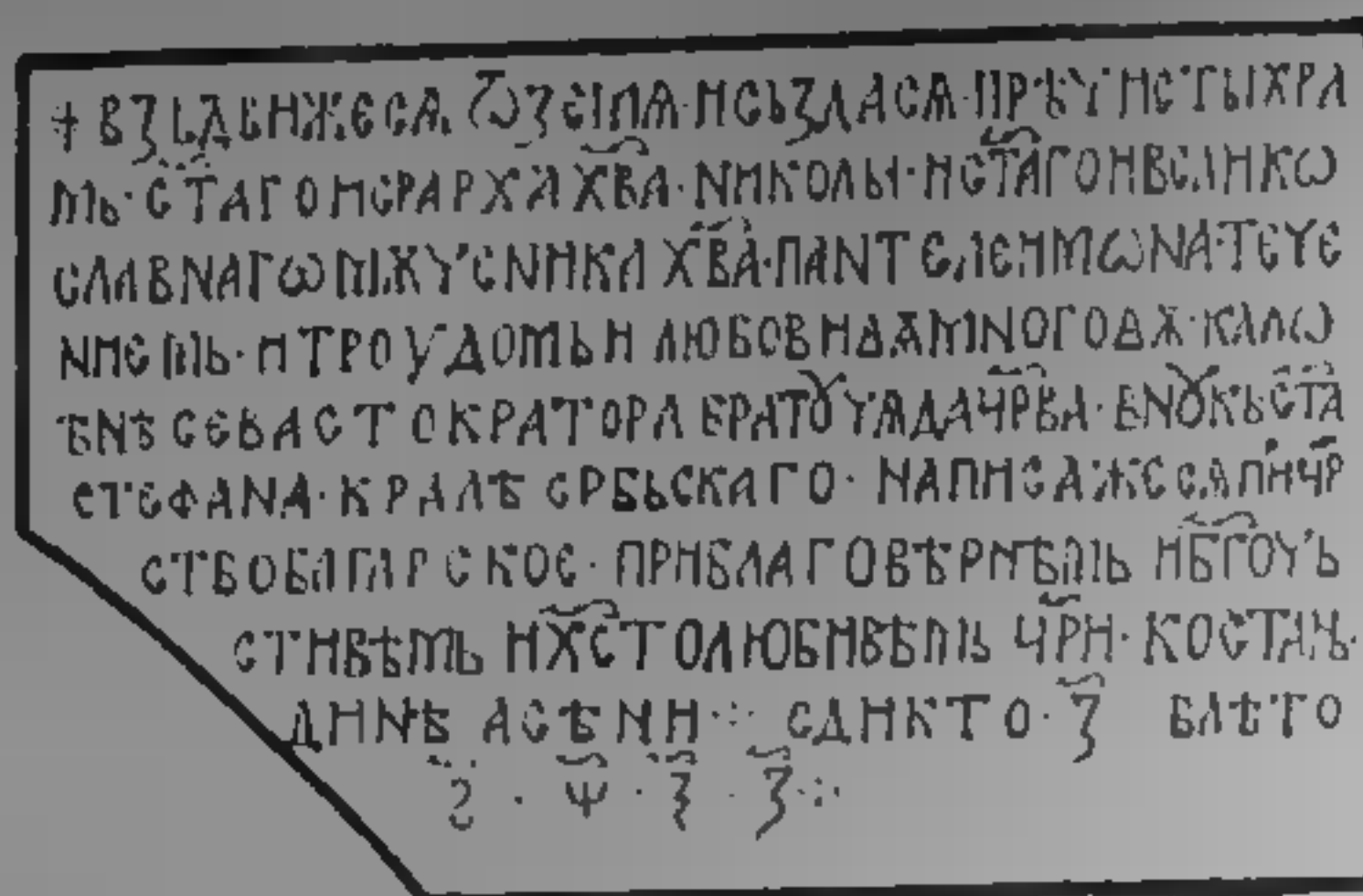
Batil était la clef de l'entrée de la vallée de Sofia et cette circonstance détermine son importance politique. L'église de Boïana, ainsi que certaines légendes, témoignent que Boïana devint la résidence des autorités, à cause de l'importance de ses ouvrages fortifiés. Le massif de pierre sur lequel se dresse Batil est trop insignifiant, semble-t-il, pour pouvoir contenir une demeure habitable entre les murs de sa forteresse. On peut supposer que cette habitation se trouvait un peu plus loin vers le nord, au-delà du passage allant vers le fort, c'est-à-dire

sur l'emplacement actuel de Boïana. Et précisément, la tradition populaire appelle „прѣ du Tsar“ le pré situé entre la base des rochers et le village. Dans le village actuel, on voyait encore au siècle dernier des vestiges d'antiques murailles de pierre qu'on appelait les ruines d'anciens palais du Tsar. Ces vagues traditions n'eussent peut-être jamais mérité aucune mention si l'église qui subsiste encore n'avait, par son architecture, apporté une confirmation sur ce point.

Cette construction à deux étages, très rare, procède de la série déjà connue des chapelles-lombes, où l'étage inférieur était destiné à la sépulture des morts et l'étage supérieur communiquait par un passage spécial avec le château. Le propriétaire pouvait, ■ moyen d'une galerie couverte, passer directement de ses appartements dans son église privée. Une porte latérale dans la façade sud, murée après qu'on n'en eut plus besoin (v. pl. II et V), nous prouve excellemment que, à Boïana, comme dans un certain nombre de palais, auprès de l'église se trouvait un château. A Boïana, il faut le supposer au sud de l'église, et l'église, elle-même, dans ce cas est une chapelle seigneuriale privée.³

A l'intérieur se trouvent les portraits des fondateurs, évidemment propriétaires de la résidence et seigneurs de l'endroit. Malgré toute l'importance stratégique du fort de Boïana, les maigres documents historiques bulgares n'ont pas conservé les noms de ces propriétaires. Les inscriptions à côté des portraits dans l'église même donnent les noms d'un couple d'époux, mais ni „Sevastokrator Kaloïan“, ni sa femme „Dessislava“, dont on voit les beaux portraits sur les murs de l'église, n'ont laissé de traces dans l'histoire. Deux autres portraits, en face de ceux-là, celui de Constantin Assen Tikh et celui de sa femme Irène (tsar et tsarine de Bulgarie), prouvent seulement que Kaloïan reconnaissait la puissance impériale du tsar de Tirnovo, au moins en cette année 1259, quand il fit décorer l'église de Boïana. La longue inscription sur le mur de l'étage inférieur, auprès de ces portraits témoigne de ce fait (v. fig. 1 et pl. LXXVII):

„A été élevé du sol et créé le temple très pur de Nicolas, saint hiérarque du Christ, et de Pantéléimon, saint et très glorieux martyr du Christ, aux frais, par les soins et par le grand amour de Kaloïan Sevastokrator, cousin du Tsar, petit-fils de saint Stéphan, kral serbe. Le temple a été décoré sous l'empire bulgare et sous le règne du Tsar Constantin



Обр. 1. Надпис от църквата в Бояна

Изображенията, рисувани при царуването на Константин Асен Тих по поръка на Калоян, са се запазили отлично ■ не могат да не предизвикат възторг поради художествените достижения и техническото майсторство на онези българска школа, към която се е обърнал Калоян. Ние намираме в тях всички белези на търновската школа от XIII век (църквата „Св. 40 мъченици“ и параклисите на Трапезица). Едва ли можем да се съмняваме, че за украсяването на резиденцията си васалният княз се е възползвал именно от столичните майстори. Затова не би било чудно, ако декорацията на боянските стени е била работена в 1259 г., ако не от самия Драган, изписал вероятно в 1230 г. църквата „Св. 40 мъченици“ ■ Търново, то поне от някои от неговите ученици.⁴

Тази връзка със столичната художествена продукция, особено с търновските паметници, направени по царска заповед (живописиста в църквата „Св. 40 мъченици“ по поръка на Иван Асен II; параклисите на Трапезица по самото си местоположение предполагат, че са строени по царска, придворна инициатива)⁵, ни карат да виждаме ■ Боянската живопис израз на онова изкуство, сред което ■ живели българските дворове (търновският царски и боянският княжески) от началото на второто царство до края на Асеневата епоха.

Fig. 1. Inscription de l'église de Boïana

Източната част на Боянската църква е по-стара от XII век, но не ■ точно датирана. След първата точна дата 1259 г., засвидетелствувана с надписа на Калоян, историята на църквата пак се губи. През XIV век на долния ѝ етаж е бил погребан някой си Алдимир, син Витомиров, и над гроба е бил изписан портретът му, който днес ■ изчезнал. През 1912 г. от страна на Народния музей бяха взети мерки, за да се почистят ■ консервират фреските на Боянската църква от подготвени специалисти. За тая цел бе повикан от Австрия художникът консерватор Йосиф Бала, който обаче поради избухването на Балканската война бе принуден да преустанови работата си. С продължение на работата бе натоварен през 1914 и 1915 г. художникът Марин Георгиев, който отлично завърши възложената му задача. През това време бяха открити под по-късната мазилка две от най-хубавите фрески от 1259 г., а именно „Христос Евергет“ (табл. XXXIII и XXXIV) и „Христос в храма в разговор с еврейските книжници“ (табл. XLV, XLVI, XLVII, XLVIII и XLVIX). Трябва да се забележи, че Бала и Георгиев се ограничиха с почистването и закрепването на запазените фрески и че не бяха направени никакви поправки, подновявания или ретушировки на образите.

Assen très fidèle, très pieux et très dévoué au Christ. Indiction 7, année 6767 (=1259)“.

Ce qui a été représenté dans cette église sous le règne de Constantin Tikh, par ordre de Kaloïan, s'est admirablement conservé et ne peut pas ne pas éveiller notre enthousiasme par ■ valeur artistique, et la perfection technique de cette école bulgare à laquelle s'adressa Kaloïan. Nous y reconnaissons tous les traits de la manière tirnovienne du XIII^e siècle (église des Quarante Martyrs et chapelles de la Trapézitsa). Il n'est pas douteux que le prince vassal n'ait choisi, pour décorer sa résidence, les meilleurs artistes de la capitale, et il n'y pas lieu de supposer une influence inverse. Il ne serait pas surprenant que l'un des élèves de Dragan (si ce n'est Dragan lui-même), eût travaillé ■ ces décorations de 1259 (Dragan décorait en 1230 l'église des Quarante Martyrs de Tirnovo).⁴

Ces relations avec la production artistique de la capitale et précisément une ressemblance avec les monuments de Tirnovo, édifiés par ordre des Tsars (peintures murales de l'église des Quarante Martyrs sur l'ordre d'Ivan Assen II; peintures des chapelles de Trapézitsa, qui par leur emplacement même émanent toutes de l'initiative des Tsars),⁵ nous conduisent à considérer les peintures de Boïana comme un exemple de l'art, tel qu'il florissait dans les

cours bulgares (des Tsars de Tirnovo ou des princes de Boïana), dès le début du „Second Empire bulgare“ à la fin des Assénides. La partie orientale de l'église de Boïana remonte au delà du XIII^e siècle, mais n'est pas datée rigoureusement.

Après la première date sûre (1259), déterminée par l'inscription de Kaloïan, l'histoire de l'église retombe dans l'inconnu. Au XIV^e siècle, dans son étage inférieur, fut enterré un certain Aldimir, fils de Vitomir. Sur son tombeau, on lit son portrait aujourd'hui disparu (v. plus bas).

En 1912 le Musée National chargea des spécialistes de dégager et de fixer les peintures de Boïana.⁹ Dans ce but on fit venir d'Autriche le peintre Joseph Bala, mais la Guerre balkanique l'obligea d'abandonner son travail. Son œuvre fut continuée et menée à bonne fin par le peintre bulgare Marine Géorgiev en 1914—1915. Au cours de ces travaux, sous un enduit postérieur, on découvrit deux des plus belles représentations de 1259, à savoir le „Christ Evergète“ (pl. XXXIII et XXXIV) et le „Christ parmi les Docteurs“ (pl. XLV, XLVI, XLVII, XLVIII et XLVIX).

Il faut bien noter que M. Bala et M. Géorgiev ■ bornèrent ■ dégager et à fixer les peintures conservées, sans entreprendre la moindre restauration ni même la retouche la plus insignifiante.

Приложените към тази книга планове, чертежи и фотографии (таблица VII—X) достатъчно ясно представят простата по замисъл и по изпълнение архитектура на Боянската църква. Ние ще ги допълним само с кратки описания.

От архитектурна гледна точка трябва да се говори собствено не за една, а за две боянски църкви (А и В), без да броем и новия, пристроен в 1882 г. притвор (С). Малката първична църквица (А) е била впоследствие уголемена чрез пристроената към нея, на западната ѝ страна, втора църква (В). Последователността на тези две постройки става ясна от това, че западната църква е прибавена към източната, без да има собствена източна стена. Поради липса на преки данни църквата А не би могла да се датира, без да се вземе под внимание фресковата живопис, отнасяща се по стил към XI век. Църквата В е била изписана ■ 1259 г. (г.л. надписа по-горе) и без съмнение е била построена няколко преди тази дата, във всеки случай при същия болярин Калоян (ср. същия надпис), който, ако се гледа по някои особености в конструкцията на църквата В (г.л. по-долу), ■ издигнат не само като дворцов параклис, но и като гробница за себе си и за жена си.

Църквата А представя малка, почти кубическа сграда, завършваща към изток само с една полукръгла апсида и снабдена с един-единствен вход към запад. Апсидата и страничните стени са прорязани само с по един съвсем тесен засводен прозорец. В четирите ъгъла на сградата са поставени правоъгълни стълбове, съединени с арки, върху които (с помощта на пандантиви) ■ закрепен барабанът на единственото кубе. Барабанът е кръгъл, снабден с четири тесни прозорчета. Стените са изградени от червени тухли, чиито редове са разделени с дебел слой от вар, смесена със счукани тухли. Отвън църквата няма никакви украшения освен разчленението на стените на три части посредством вдлъбнати ниши: една средна по-голяма, достигаща до върха, и две по-малки от страни, едва надминаващи половината на средната. Дъгите на венчки ниши са разчленени с втора, също тъй вдлъбната дъга. Ниската апсида и барабанът са кръгли и отъпи. Венчки прозорци са засводени; венчки стени и барабанът са увенчани с тежък, сигурно по-късен корниз. Сградата е покрита с плосък четиристранен покрив, апсидата и барабанът — с конусообразни покриви. Над прозорците, барабана и средните ниши на

страничните стени корнизът и покривът образуват вълнообразни възвишения. Сега почти цялата църква отъпи е измазана.

Църквата В има два етажа. Долният етаж е във вид на широк коридор, покрит с надлъжен цилиндричен свод. На западната му страна се намира входът, а на източната — входът на църквата А. Този етаж няма никакви прозорци. По средата на страничните стени ■ вдълбана по една плитка ниша. Размерите, формата и разположението на тези ниши показват, че те трябва да се смятат за аркосолии, под които са били извършвани погребенията. Долният етаж на църквата В, който при липсата на прозорци се явява като същинска крипта, ■ бил предназначен, ако се съди по двете аркосолии, за две погребения, без съмнение за ктителя Калоян и за жена му Десислава.

Горният етаж, заемащ същата повърхност, представлява кубообразна, еднокуполна и едноапсидна църква. Вътрешната конструкция съвпада с тази на църквата А, изменена малко благодарение на по-късните поправки, ■ именно: поправени са част от подкуполните арки и целият барабан и е отстранена почти цялата западна стена, като е била заменена с една голяма арка, съединяваща църквата с новия притвор С. В днешно време входът в горната църква минава през пристройката С посредством една вътрешна стълба. Старият вход, сега зазидан, се е намирал на южната стена (г.л. таблица VIII). Той е бил свързан посредством една галерия с двореца.

Отвън страничните стени на църквата В представят една вертикална плоскост без никакъв знак, който да загатва за вътрешното разположение на двата етажа. Долната част е съвсем гладка, а горната е украсена с няколко плитки, засводени ниши. На южната стена освен зазиданата врата и едно полукръгло прозорче към нея се виждат още и три вдлъбнати еднакво големи продълговати ниши. Те изхождат от една линия, отговаряща на горноетажния под. На северната стена има четири също такива ниши на същата височина и една по-малка от тях (старо прозорче). Между тези ниши има едно ново, четириъгълно прозорче (таблица IX). Върху запазените след поправките части от старата западна стена, излизачи ■ притвора С, също се виждат продълговати засводени ниши. Източната стена на горния етаж няма отвори; полукръглата апсида почива върху западната стена на църквата А и излиза над покрива ѝ. По кор-

Les plans, croquis et dessins présentés dans cet ouvrage (pl. VII—X) figurent assez exactement l'architecture peu compliquée de l'église de Boïana. Nous compléterons ces documents par une brève description.

Pour être tout-à-fait juste, il faudrait parler, au point de vue architectural, non d'une, mais de deux églises (A et B), sans compter la nouvelle construction de 1882 (C). La petite église primitive (A) fut augmentée par la suite d'une deuxième église du côté de l'ouest (B). Le fait que l'église de l'ouest n'a pas de muraille proprement à elle du côté est prouve que les deux églises ont été construites l'une après l'autre. Faute d'informations directes, on ne peut dater l'église A sans tenir compte des fresques qui, à en juger par leur style, remontent au XI^e siècle. L'église B fut décorée en 1259 (v. plus haut l'inscription) et sans aucun doute construite peu antérieurement, c'est-à-dire, en tous cas, sous ce même prince Kaloïan (v. la même inscription). D'après quelques particularités de construction de l'église B (v. plus bas), ce dernier la fit édifier non seulement pour servir de chapelle attenante au château, mais comme tombeau pour lui et ■ femme. L'église A, petite, à peu près cubique, se termine, du côté de l'est, par une petite abside semi-circulaire et est munie d'une seule entrée du côté ouest. L'abside et les murs latéraux sont percés chacun d'une unique fenêtre à archère. Dans les quatre angles de ce cube, sont des piliers carrés réunis par des arcs sur lesquels s'appuie le tambour de l'unique coupole centrale (avec l'aide de pendentifs). Le tambour est percé de quatre fenêtres à archère. Les murs sont construits en briques rouges dont les rangées sont séparées par une épaisse couche de chaux mélangée de brique pilée. A l'extérieur, aucune décoration, excepté la division en trois parties des murs latéraux par des arcatures en creux: celle du milieu, la plus grande, atteignant le haut du mur, et les deux plus petites de chaque côté dépassant à peine la moitié de celle du milieu. Les cintres des arcatures sont décorés par un second arc en feuillure. L'abside peu élevée et le tambour sont circulaires à l'extérieur. Toutes les fenêtres sont cintrées; tous les murs et le tambour sont ornés d'une lourde corniche (probablement postérieure). Une toiture plate à quatre pentes recouvre cet édifice cubique; l'abside et le tambour sont recouverts de toitures coniques dont la première est engagée. Au-dessus des fenêtres du tambour et des arcatures médianes des murs la-

téraux, la corniche et le toit s'incurvent pour suivre le mouvement des arcatures. Aujourd'hui l'église est presque entièrement recouverte d'enduit à l'extérieur.

L'église B est à deux étages. L'étage inférieur a la forme d'un large corridor sous une voûte cylindrique longitudinale. Une sortie est pratiquée ■ l'extrémité ouest; à l'est, un passage a été prévu pour communiquer avec l'église A. Aucune fenêtre dans ce corps de bâtiment. Au centre des murs latéraux s'enfoncent une niche cintrée peu profonde. Les proportions, la forme et la place qu'occupent ces niches nous permettent d'y reconnaître la présence de ce qu'on appelle arcosolia, sous lesquels on plaçait les sépultures. L'étage inférieur de l'église ■ qui, en l'absence de fenêtres, devient une véritable crypte, a été prévu, à en juger par ■ deux arcosolia, pour deux tombeaux — évidemment ceux du sévastokrator Kaloïan et de sa femme Dessislava. L'étage supérieur, exactement superposé à l'inférieur, a la forme d'un cube à une seule coupole et à une seule abside. L'architecture intérieure coïncide avec celle de l'église A, toutefois légèrement modifiée par des transformations tardives, à savoir: restauration d'une partie des arcs sous la coupole et de tout le tambour, enlèvement de presque toute la muraille ouest, remplacée par un seul grand arc, reliant l'église avec le nouveau corps du bâtiment C. A l'heure actuelle, l'accès de l'église supérieure passe par l'annexe C et comprend un escalier intérieur. L'ancien passage, muré aujourd'hui, se trouvait dans le mur sud (v. pl. VIII). On y était conduit par une galerie réunissant la sortie de l'église avec le château.

A l'extérieur, les murs latéraux de l'église B représentent un plan unique sur lequel rien ne révèle la division intérieure en deux étages. La partie inférieure est une surface unie, la partie supérieure est ornée de quelques niches arquées peu profondes. Sur le mur sud, outre la porte murée surmontée de sa petite fenêtre semi-circulaire, il existe trois arcatures étroites, partant du niveau du premier étage. Sur le mur nord — quatre autres arcatures de mêmes dimensions, et une autre moins élevée au-dessus (ancienne fenêtre). Entre ces arcatures se place la fenêtre carrée moderne (v. pl. IX). Sur les parties de l'ancien mur ouest qui ont subsisté après les restaurations et qui donnent sur le bâtiment C, se trouvent également des niches en forme d'arcs. Le mur est de l'étage supérieur ne présente

низа ѝ върви един орнаментален фриз от два слабо изпъкващи реда от хоризонтално поставени тухли, между които се намира още един ред тухли, поставени под ъгъл.

Целият осмоъгълен висок барабан е нов, но лежащите под него покриви са стари. Тези покриви имитират отън системата на изходящи от кубето сводове на трансепт, издигнати над ниските ъглови помещения. Именно барабанът стои върху една кубическа основа; от нея към юг и север излизат тесни двустранични покриви (с осн ю.—с.), а останалото пространство към изток и запад е покрито с два други широки, също двустранични покрива (с осн з.—п.). На страничните фасади „псевдотрансептът“ излиза с малки възвишения над общата плоскост на корнизата. Корнизът навсякъде е вероятно по-късен, също както и мазилката. Стените на долния етаж са изградени от необработен камък, сменяващ се с 2—3 реда тухли. Горният етаж е изграден изключително от тухли. Като хоросан е употребена смес от вар и счукани тухли.

Църквата А, възпроизвеждаща най-разпространената и най-простата форма на централно-куполна конструкция, не представя особен историко-архитектурен интерес. Църквата В, напротив, заслужава голямо внимание. С двата си етажа тя спада, както видяхме, към групата на дворцовите параклиси. С аркосолните си в тъмния долен етаж, който получава значението на крипта, тя влиза в числото на двуетажните гробници, чийто прототип са старохристиянските „мартирини“. Без да изброяваме тук подобни паметници, запазени по целия християнски свят, ще кажем само, че в България църквата в Асеновата крепост до Станимака (Асеновград) (XII—XIII век) принадлежи също към двуетажните дворцови параклиси, а „Костницата“ в Бачковския манастир (края на XI век) възпроизвежда един от вариантите на двуетажните гробници, запазени много от особеностите на „мартирините“.⁷ По такъв начин независимо от общата традиция Боянската църква В има зад себе си и местни образци.

d'ouverture; l'abside semi-circulaire repose sur le mur ouest de l'église A, et s'élève au-dessus du toit. Elle est parcourue par une frise ornementale: deux rangées peu éloignées l'une de l'autre de briques posées à plat, entre lesquelles festonnent des briques posées à champ et obliquement.

Tout le haut tambour octogonal est récent, mais les loitures à sa base sont anciennes. Ces toitures imitent, à l'extérieur, le système des voûtes du transept qui se détachent de la coupole. En effet, le tambour repose sur une construction cubique. De là partent, vers le sud et le nord, d'étroits petits toits à deux pentes (orientés nord-sud); le reste de la surface (vers l'est et l'ouest) est recouvert de deux autres toits également à deux pentes (orientés ouest—est). Sur les faces latérales un faux transept est légèrement surélevé au-dessus du niveau de la corniche. Cette dernière est vraisemblablement récente comme l'enduit. Les murs de l'étage inférieur sont construits en pierres non équarries, alignées en alternant avec deux ou trois rangées de briques. L'étage supérieur est en briques uniquement. Un mélange de chaux et de menues briques sert de ciment.

L'église A, construite d'après la formule si répandue de l'édifice à coupole centrale, ne présente pas d'intérêt spécial pour l'histoire de l'architecture. L'église B, au contraire, mérite toute notre attention. Avec ses deux étages, elle se rattache, comme nous venons de le dire, au groupe isolé des chapelles de château.

Par ses *arcosolia*, dans son étage inférieur obscur prenant le caractère de la crypte, elle appartient au groupe des églises-tombeaux à deux étages dont le prototype est fourni par les *martyria* de l'époque chrétienne primitive. Sans vouloir rappeler ici l'ensemble des églises de ce type répandu dans tout le monde chrétien mentionnons seulement sur le territoire bulgare l'église du Fort Assen (XII^e — XIII^e siècles) près de Stanimaka (Assenovgrad), qui appartient aussi au nombre des chapelles de château à deux étages, et l'église Kostnitsa (Monastère de Batchkovo) du XI^e siècle qui est une des variantes des tombeaux à deux étages ayant conservés beaucoup de traits communs avec les *martyria*.⁷

Ainsi, indépendamment de la tradition générale, il existait déjà des prototypes locaux de l'église ■ de Boïana avant l'apparition de celle-ci.

Както видяхме, Боянската църква се състои от две независими и разновременни части. На двете постройките отговарят и два стенописа. Първият се намира в малката източна църквица. Вторият е рисуван върху мазилката, покриваща първата живопис на по-старата църква, а обема също и целия долен етаж на постройката от 1259 г. Между образите на тази втора живопис се намира надписът с тази дата (гл. по-горе), ■ именно на северната стена на Калояновата пристройка, наред с портрета на жена му Десислава, под една от сцените на житието на св. Никола Чудотворец. Това местоположение на надписа, техниката, боните и палеографското сходство между него и надписите при образите от втората живопис позволяват да се датира тази последната в 1259 г. Тази дата от своя страна служи като *terminus ante quem* за първия слой живопис.

Цялата живопис, която се намира върху втората мазилка (от 1259 г.), се отнася именно към това време. Някои различия в третирането на отделните сюжети са съвсем незначителни. Така например типове на лицата не са съвсем еднообразни. Достатъчно е да се сравни архангелът от „Благовещението“ (таблица XIX и XX) с ангела от „Възнесението“ (таблица XIII и XXX); един от монасите сирийци от „Успението“ със старците апостоли от същото „Успение“ (образ 4). Обаче младите лица в същата сцена възпроизвеждат почти същия стесняващ се надолу овал на лицето на монасите сирийци и даже ония глави, които представляват най-големи особености, като например тази на Десислава (таблица II), са изработени в същност въз основа на същите принципи. Ср. Десислава с царица Ирина (таблица II и IV), както и тази последната с нейната съседка св. Екатерина (таблица I) или св. Елена (таблица XXXV).

Боянската живопис има голямо значение за историята на изкуството, тъй като тя не е била прерисувана, нито даже освежавана. При общия ремонт в 1912 г. са били запълнени само отпадналите части на мазилката и тези кръпки са покрити с гладка боя, приближаваща се по тон към околната стара боя. Тези допълнения рязко се отличават от същинската живопис. Съмнение възниква само по отношение на две глави: 1) тази на Калоян

(таблица I и III) поради твърде гъстата руменина и 2) тази на стареца воин (таблица XXVII) поради характера на моделирането, който се отличава от този на останалата живопис.

Тази автентичност на боянската живопис ни позволява да твърдим, че нейният еднообразен характер дори и в най-малките подробности не произтича от копиране или подражаване на по-старите образи ■ църквата, като в същото време ни гарантира единството на стенописите от 1259 г. По цялото пространство е употребен все същият набор от бон и една и съща гама на съчетания. Композиционните принципи и формите на пейзажа са еднакви навсякъде; отделната фигура навсякъде е построена по един окончателно установен принцип, със същите пропорции и силуети, със същите движения, пози и жестове. Единството ■ maniera се подчертава и с рисунъка и моделировката на главите и крайниците, от една страна, и с драпировката на дрехите, от друга. Тези последните признаци, които съставят ядрото на всяко стилистическо наследяване на средновековната живопис, със своето еднообразие разсейват всяко съмнение. Малките отклонения се обясняват с копирането на няколко не съвсем съпадащи се образци и може би с участието на няколко изпълнители.

Различно запазените образи и повредите на боните са възпроизведени с фотографията, обаче по свойствения ней начин. По тази причина ■ някои случаи еднакви фрески изглеждат малко различни в приложенията към настоящата книга фототипии. Живописата от 1259 г. покрива всички стени с изключение на някои малки части, где то падналата „втора мазилка“ открива най-старата живопис на малката източна църква или пък где то намираме някои по-късни отделни изображения, разхвърляни по църквата и несвързани помежду си нито по време, нито по сюжет. Тези по-късни добавки са изписани върху нов пласт мазилка, лежащ върху мазилката от 1259 г.

И тъй по чисто технически признаци ние различаваме две разни живописи в Бояна и други по-късни отделни изображения, които ние означаваме като „първа живопис“, „втора живопис“ и „по-късни добавки“.

Peintures murales

Comme nous le voyons, l'église de Boïana comprend deux parties indépendantes et d'époques différentes. A ces deux constructions diverses correspondent deux décorations murales diverses. La première se déploie seulement sur la petite église orientale (A). La seconde est peinte sur l'enduit qui recouvrait les peintures primitives de la plus ancienne église, ainsi que sur les murs de l'étage inférieur de l'édifice B. Parmi les tableaux de ces deuxièmes peintures, ■ trouve l'inscription susmentionnée, datée de l'an 1259 (sur le mur nord de l'église B, à côté du portrait de Dessislava, sous l'une des scènes de la vie de St. Nicolas le Thaumaturge). Cet emplacement de l'inscription, ■ technique, ses couleurs et la ressemblance des caractères avec d'autres inscriptions à l'intérieur des tableaux de la seconde série de peintures permettent de dater ces tableaux de l'an 1259. Et cette date, à son tour, sert de *terminus ante quem* pour la première couche de peinture.

Toutes ces peintures de 1259 sont bien de la même époque. Certaines différences suggérées par la façon de traiter les sujets ne vont pas au delà des nuances. Ainsi, le type des visages n'est pas partout absolument le même. Il suffit de comparer l'archange de l'Annonciation (pl. XIX et XX) avec l'ange de l'Ascension (pl. XIII et XXX); l'un des moines syriens de la Dormition avec les vieillards apôtres, par exemple, dans cette même Dormition (fig. 4). Pourtant les visages jeunes de cette même scène reproduisent presque le visage ovale, aminci dans le bas, des moines syriens; et même les portraits différenciant davantage des autres têtes, — comme celui de Dessislava (pl. II) — sont exécutés, en réalité, d'après les mêmes principes. Cf. Dessislava et la Tsarine Irène (pl. II et IV) et cette dernière avec sa voisine, Ste Catherine (pl. L) ou Ste Hélène (pl. XXXV).

Les peintures de Boïana sont d'une valeur inestimable, n'ayant été jusqu'à présent ni restaurées ni rafraîchies. Au moment de la réparation générale de l'église en 1912, les parties d'enduit tombées en ruines furent seulement remplacées, et ces pièces furent recouvertes d'une couche de peinture unie, d'une couleur à peu près assortie à l'ancienne. Ces remplissages se distinguent de la peinture originale. Il ne subsiste de doute que pour deux têtes: 1) Kaloïan (planches I et III), à cause de l'extraordinaire épaisseur du rouge des joues,

et 2) le vieux guerrier (pl. XXVII), à cause du caractère du modelé, différencié de celui ordinairement employé dans les peintures voisines.

L'authenticité bien établie de Boïana nous permet d'affirmer que la ressemblance des parties et même des plus petits détails ne provient pas de copies ou d'imitations d'après un modèle ou un vestige de peintures primitives de l'église. Cette constatation nous garantit l'unité de l'œuvre de 1259. Sur toute la surface, on s'est servi d'un seul assortiment de couleurs et d'une même gamme de combinaisons. Les procédés de composition et le paysage sont les mêmes partout; une figure isolée est partout édifée selon un modèle accepté une fois pour toutes; mêmes proportions, mêmes silhouettes, avec les mêmes routines pour représenter les mouvements, les poses, les gestes. L'unité de la „manière“ est soulignée par le dessin et le modelé des têtes et des extrémités, d'une part, et le drapé des étoffes, d'autre part. Ces derniers caractères qui constituent le centre de toute investigation sur le style de la peinture du Moyen âge, lèvent les derniers doutes. De légères variantes s'expliquent par le fait que l'on copiait ordinairement des modèles différant un peu les uns des autres, et que plusieurs peintres collaboraient à la décoration.

L'état plus ou moins bon de conservation, les dommages plus ou moins importants subis par les couleurs sont rendus par la photographie, mais d'une façon qui lui est propre, de telle sorte que des fresques semblables paraissent quelquefois différentes dans les phototypies présentées ci-dessous.

Les peintures murales de 1259 recouvrent toute la surface des murs à l'exception de quelques petits espaces où la seconde couche d'enduit, en se dégradant, ■ mis à jour les plus anciennes peintures de la petite église orientale, et à l'exception aussi de quelques très tardives représentations isolées, disséminées dans l'église et qui ne sont liées entre elles ni par l'époque où elles ont été exécutées, ni par l'idée qui les ■ inspirées. Ces adjonctions tardives ont été faites sur des couches d'enduit qui recouvraient la couche de 1259.

Ainsi, pour des raisons techniques, nous distinguerons à Boïana deux séries ou couches de peinture et quelques représentations isolées tardives. Nous les appellerons successivement: 1) première décoration, 2) deuxième décoration, 3) additions tardives.

Към нея се отнасят № 1—IX на приложените схеми (образ 1 и 7) и описания (ср. образ 3 и таблица XXII и XLIII). Живописта, открита под мазилката от 1259 г. по всички стени на източната църква, от апсидата до прилежащите към входа части — външната западна стена, която станала след 1259 г. източна стена на притвора, сега се вижда само на някои места, где горната мазилка е паднала. Тя ни дава следните сюжети:

Отците на Църквата, в апсидата (№ I, образ 3)
Откъси от орнамент, в апсидата (№ II)

Свещен даякон, на южната стена на олтара (№ III)
Части от прави светци, на северната стена на църквата (№ IV)

Бюст на светец, — южния свод (№ V)
Части на двама светци-монаси, в западния свод (№ VI)

Част от „Разпятието“ (?) на западната стена (№ VII)
Успението на св. Богородица, на южната стена (таблица XXII)

Части на двама прави светци, на бившата външна стена (таблица XLIII)

По тези фрагменти не можем да си съставим ясна представа за цялата живопис. Правни впечатления липсват — пропорции в частите, уголемяването на изображението, върху които логически се спира вниманието, и изнасянето им на видно място в декорацията.

Така, съдейки по фрагмента на кръста от „Разпятието“, тази сцена е заемала цялата западна стена. „Успението“ не заема мястото, което му подхожда — по-късно време, — се явява като малка незначителна сцена (сигурно в общия ред на евангелските сцени) върху страничната стена.

Особен интерес възбужда олтартната сцена. Запазените фрагменти принадлежат на големи отделни фигури, които, изглежда, са заемали преобладаващо място — тази декорация, понеже ги виждаме както в сводовете, тъй и в долната част на стените. За собствените евангелски сцени са били отредени само три малки места върху страничните и западната стени. Ако западната стена — била заета напълно от „Разпятието“, то малките композиции от

типа на „Успението“ са били поставени в някакъв неизвестен ред (вероятно във II и III регистър) над големите прави фигури по южната и северната стена.

Освен малкото лице на умрялата и загъната в саван св. Богородица не се е запазила нито една глава, нито една цяла фигура от тази живопис. Само части от фигури и от дрехи съставят целия стилистически материал за определяне — нейната дата. Тази живопис се характеризира с твърде светла, прозрачна гама, с преобладаваща бяла боя, а също така светлосини, розова и жълта при светлосини фон. Дрехите имат прости, дълги и равни дипли (таблица XLIII и образ 3). Плоските масивни стъпала на краката и развитите широки торсове напомнят тежките фигури на мозайките в „Св. Лука Фокидски“. Преобладаването — големи фигури, разхвърляни навсякъде чак до сводовете, засилва аналогията. Светлият колорит — характерен за византийската живопис от XI—XII век. Части от гръцки надписи също тъй свидетелствуват, че тази първа живопис в източното отделение на Боянската църква е дело на византийците, които са били господари — страната между 1018 и 1185/6 г. По такъв начин тази живопис под мазилката от 1259 г. се датира между 1018 и 1185 г. След тази дата едва ли е била възможна живопис с гръцки надписи; това се вижда най-добре от живописата в „Св. 40 мъченици“ (1230 г.) и „Св. Димитър“ (1186/7 г.) — Търново, които имат само български надписи.⁸ По-голямото сходство с мозайките от Фокида, отколкото с известните нам монументални паметници от края — XI и XII век ни кара даже — така посочения период да търсим годината на първото изписване на Боянската църква през XI век. Запазените незначителни фрагменти обаче — позволяват да се определи датата с по-голяма точност. Преди да минем към втората живопис, трябва да подчертаем още един път пълното стилистическо различие на двете боянски живописи като декорации. Първата от тях е монументална — съвсем византийска по своята абстрактност. Технически тя се приближава към същинската фреска.

Втората живопис

В нея влизат № 1—91 на приложените схеми (образ 2 и 7) и описания. В самата църква към нея спадат:

Вседържител, в кубето (№ 1, таблица XIV)
Осемте ангела, — барабана (№ 2)

Четирите евангелисти, в пандантивите (№ 3—6)
Неръководният образ, на челото на източната арка (№ 7)

Св. Керамида, на челото на западната арка (№ 8)
Христос Емануил, на челото на северната арка (№ 9)

Христос Ветхий Денми, на челото на южната арка (№ 10)

Св. Богородица — Младенеца и архангели, в апсидата (№ 11, таблица XV)
Четирите църковни отци, в апсидата (№ 12—15)

Св. Даякон Лаврентий, на стената на апсидата (№ 16, таблица LIX)

Св. Евплий, на стената на апсидата (№ 17, таблица LX)

Свещен мъченик Стефан, на стената на апсидата (№ 18, таблица LXI)

Възнесението, в апсидния свод (№ 19, таблица XIII и XXX)

Преображението, в люнетата над апсидния свод (№ 20, таблица XVI и XVII)

Première décoration

Elle contient les NoNo 1—IX des schémas (fig. 2 et 7) et des descriptions ci-jointes (v. aussi fig. 3 et pl. XXII et XLIII). Les peintures murales découvertes sous l'enduit de 1259, sur toute la surface de la petite église orientale, depuis l'abside jusqu'au mur extérieur ouest des deux côtés de l'entrée (devenu après 1259 le mur est du narthex), ne sont plus visibles aujourd'hui, sauf des fragments, aux endroits où l'ancien enduit s'est écroulé. Ce sont:

Les Pères de l'Eglise, dans l'abside (No I, fig. 3).
Des ornements, dans l'abside (No II).

Un saint diacre, sur le mur sud de l'autel (No III).
Fragments de saints debout, sur le mur nord (No IV).

Buste d'un saint, dans la voûte sud (No V).
Fragments de saints moines debout, dans la voûte ouest (No VI).

Fragment d'une Crucifixion (?), sur le mur ouest (No VII).

La Dormition de la Vierge, sur le mur sud (No VIII, pl. X).

Fragments de deux saints debout, sur l'ancien mur extérieur (No IX a et b) (tabl. XLIII).

Ces fragments ne suffisent point à nous donner une idée de tout l'ensemble de cette décoration. L'attention est attirée par le défaut de proportions entre les parties, les dimensions exagérées des sujets sur lesquels doit porter logiquement l'attention, et l'emplacement spécial choisi pour eux dans l'ensemble de la décoration.

A en juger par un fragment de la croix d'une Crucifixion, cette scène comprenait toute la muraille ouest. La Dormition n'occupe pas cette place qui lui devint habituelle par la suite: elle n'est qu'une petite scène insignifiante sur un mur latéral (probablement sur le même rang et parmi les scènes de l'Evangile).

La scène derrière l'autel nous intéresse particulièrement. Ces autres fragments appartiennent aux grandes figures isolées, auxquelles, semble-t-il, il convenait de faire une place prédominante dans cette petite décoration; nous les voyons en effet dans les voûtes et dans la rangée inférieure. Pour les scènes proprement dites, il ne reste plus que trois arches étroites des murs latéraux et de la muraille ouest. Si la Crucifixion avait occupé cette dernière

à l'entrée, les petites compositions dans le genre de la Dormition se trouvaient disposées dans on ne sait quel ordre (probablement au 2^{ème} ou au 3^{ème} rang), au-dessus des grandes figures debout des murs sud et nord.

Sauf le petit visage de la Vierge morte et enveloppée dans son linceul, aucune tête ne s'est pas conservée, et aucune figure n'est restée dans son état complet. Quelques fragments de torsos, de jambes, des morceaux de draperies, voilà en quoi consistent tous les documents stylistiques permettant de dater l'œuvre. Elle — caractérise par une palette très claire et transparente, avec prédominance du blanc (turquoise, rose, jaune, sur un fond bleu clair). Les vêtements sont dessinés avec des plis simples et longs (pl. XLIII et fig. 3); la plante des pieds est plate et massive, les torsos sont développés et larges. Tous ces traits rappellent les lourdes figures des mosaïques de St. Luc en Phocide. La prédominance des grandes figures, disséminées partout, jusqu'aux voûtes, renforce l'analogie. Le coloris clair est caractéristique de la peinture monumentale byzantine des XI^e — XII^e siècles. Des fragments d'inscriptions grecques montrent également que cette première peinture de l'église de Boïana est bien de la main d'artistes byzantins, maîtres du pays entre 1018 et 1185.⁴ Ces peintures murales sous l'enduit de l'an 1259, sont donc datées entre 1018 et 1185. C'est à peine si, après 1185/6, les fresques peuvent porter des inscriptions grecques, — c'est ce que prouvent les peintures de l'église des 40 Martyrs à Tirnovo (1230), et de l'église Saint Dimitri (même endroit; en 1185/6),⁵ fournissent déjà de légendes slaves. Leur ressemblance avec les mosaïques du monastère de St. Luc plutôt qu'avec aucun autre monument connu de la fin du XI^e et du XII^e siècles nous amène à placer la date de l'exécution des premières peintures de Boïana au XI^e siècle. Toutefois les fragments conservés sont tellement insignifiants qu'ils ne permettent pas de les dater avec plus de précision. Avant de passer à la deuxième série de peintures murales, nous voudrions insister sur le caractère tout à fait différent de ces deux séries de peintures, en tant que décoration. La première est monumentale et d'une abstraction toute byzantine. Au point de vue technique, elle — rapproche de la véritable „fresque“.

Deuxième décoration

Elle comprend les NoNo 1—91 des schémas (fig. 2 et 7) et des descriptions. Dans l'„Eglise“, ce sont les sujets suivants:

Le Pantocrator, dans la coupole (No 1, pl. XIV).
8 Anges, dans le tambour (No 2).

4 Evangélistes, dans les pendentifs (No 3—6).
Le saint Suaire, au-dessus de l'arc est (No 7).

La sainte Brique, au-dessus de l'arc ouest (No 8).
Le Christ-Emmanuel, au-dessus de l'arc nord (No 9).

Le Christ-Ancien des Jours, au-dessus de l'arc sud (No 10).

La Vierge avec l'Enfant, entre les deux arches, dans l'abside (No 11, pl. XV).

4 Pères d'Eglise, sur les murs de l'abside (No 12—15).
Saint-diacre Laurent sur les murs de l'abside (No 16) (tabl. LIX).

Saint-euclide, sur les murs de l'abside (No 17) (tabl. LX).

Благовещението, ■ триумфалната арка (№ 21, таблица XIX и XX)
Посещението Богородично, ■ източния склон на южния свод (№ 22)
Рождество Христово, в люнетата на южната стена (№ 23, таблица XXI и XXII)
Бягството в Египет (?), в западния склон ■ южния свод (№ 24)
Сретението, ■ южната стена (№ 25, таблица XXIII)
Кръщението, на южната стена (№ 26, таблица XXIII)
Възкресението на Лазар, на югозападния стълб (№ 27)
Успението на св. Богородица, на западната стена (№ 28, образ 4)
Двама монаси сирийци, под западния свод (№ 29)
Петдесетницата, в западния свод (№ 30, образ 5)
Влизането в Ерусалим, в западния склон на северния свод (№ 31, таблица XXXII)
Носенето на кръста, на северозападния стълб (№ 32, таблица XXXI)
Тайната вечеря, в люнетата на северната стена (№ 33, таблица XXIV)
Разпятието, на северната стена (№ 34, таблица XXV, XXVI, XXVII и XXVIII)
Слизането в ада, на северната стена (№ 35, таб-

лица XXV и XXIX)
Жените при гроба, в източния склон на северния свод (№ 36, таблица XVIII)
Христос Еввергет, на северизточния стълб (№ 37, таблица XXXIII и XXXIV)
Св. Георги, на северната стена (№ 38, образ 6)
Св. Димитър, на северната стена (№ 39, таблица XXXIX)
Св. Теодор Тирон, на северната стена (№ 40, таблица XXXVIII)
Св. Теодор Стратилат, на северната стена (№ 41)
Св. Прокопий, на източната страна ■ северозападния стълб (№ 42, таблица XLII)
Св. Евстратий, на южната страна на северозападния стълб (№ 43, таблица XLI)
Св. Дамян, ■ западната стена (№ 44, таблица XXXVI)
Св. Козма, на западната стена (№ 45)
Воин светец, ■ северната страна на югозападния стълб (№ 46)
Св. Нестор (?), на северната страна ■ югозападния стълб (№ 47, таблица XL)
Св. Светец воин—старец, на южната стена (№ 48, таблица XXXVII)
Св. Светец воин, на южната стена (№ 49)
Св. Константин и Елена, на южната стена (№ 50) (таблица XXXV)

В притвора:

Св. Богородица ■ Младенеца, над нея божията ръка, отстраня Йоаким и Ана, на източната стена (№ 51—3, табл. XLIV)
Христос Халкитски, ■ източната стена (№ 54)
Неизвестен светец, ■ източната стена (№ 55)
Севастократор Калоян и жена му Десислава, на северната стена (№ 56—7, таблица I, II и III)
Цар Константин Асен и царица Ирина, на южната стена (№ 58—9, таблица IV и V)
Св. Екатерина, на южната стена (№ 60, таблица XLV и L)
Христос-отрок ■ храма, в южния аркосолій (№ 61, таблица XLV ■ XLVI)
Св. Иван Рилски, в арката на южния аркосолій, източен склон (№ 62, таблица LIV)
Св. Пахомий, в арката на южния аркосолій, западен склон (№ 63, таблица LV)

Св. Теодор Студит, на южната стена (№ 64, таблица LI)
Св. Евтимий, на южната стена (№ 65, таблица LII)
Св. Арсений, на южната стена (№ 66, таблица LIII)
Св. Марина, в арката на северния аркосолій, източен склон (№ 67)
Св. Параскева, ■ арката на северния аркосолій, западен склон (№ 68, таблица LVI)
Св. Ефрем, на северната стена (№ 69, таблица LXXVI и LXXVII)
Св. Антоний, на северната стена (№ 70, таблица LVII)
Св. Сава, на северната стена (№ 71, таблица LVIII)
Св. Варвара, на западната стена (№ 72, таблица LXII)
Св. Неделя, на западната стена (№ 73, таблица LXIII)

Житие на св. Никола, 18 сцени в свода и западната люнета:

Рождението на св. Никола (№ 74)
Родителите на св. Никола го довеждат в училище (№ 75)
Посвещението му за дякон или презвитер (№ 76)
Посвещението му за епископ (№ 77, таблица LXXII)
Избавлението на трите сестри от блуд (№ 78)
Изгонването на бесовете из дървото (№ 79, таблица LXXIII)
Чудото на морето (№ 80, таблица LXIX)

Разрушението на идоите (№ 81, таблица LXV)
Спасението на невинните в Андриаке (№ 82, таблица LXVI)
Воеводите в тъмницата (№ 83)
Св. Никола се явява на цар Константин (№ 84, таблица LXVIII)
Също на Евлалий (№ 85)
Воеводите при цар Константин (№ 86, таблица LXIV)

Saint-martyr Etienne, sur les murs de l'abside (No 18) (tabl. LXI).
L'Ascension, dans la voûte de l'autel (No 19, pl. XIII et XXX).
La Transfiguration, dans la lunette du mur est (No 20, pl. XVI et XVII).
L'Annonciation, sur les piliers est (No 21, pl. XIX et XX).
La Visitation, dans la voûte sud (No 22).
La Nativité du Christ, dans la lunette du mur sud (No 23, pl. XXI et XXII).
La Fuile en Egypte (?), dans la voûte sud (No 24).
La Purification, sur le mur sud (No 25, pl. XXIII).
Le Baptême, sur le mur sud (No 26, pl. XXIII).
Le Résurrection de Lazare, sur le pilier sud-ouest (No 27).
La Dormition de la Vierge, sur le mur ouest (No 28, fig. 4).
Saints moines Syriens, sous la voûte ouest (No 29).
La Pentecôte, dans la voûte ouest (No 30, fig. 5).
L'Entrée à Jérusalem, dans la voûte nord (No 31, pl. XXXII).
Le Portement de la croix, sur le pilier nord-ouest (No 32, pl. XXXI).
La Cène, dans la lunette du mur nord (No 33, pl. XXIV).
Le Crucifiement, sur le mur nord (No 34, pl. XXV,

XXVI, XXVII et XXVIII).
La Descente aux Limbes, sur le mur nord (No 35, pl. XXV et XXIX).
Les Femmes au Tombeau, dans la voûte nord (No 36, pl. XVIII).
Le Christ-Evergète, sur le pilier nord-est (No 37, pl. XXXIII et XXXIV).
Saint Georges, sur le mur nord (No 38, fig. 6).
Saint Démétrios, sur le mur nord (No 39, pl. XXXIX).
Saint Théodore Tiron, sur le mur nord (No 40, pl. XXXVIII).
Saint Théodore Stratilate, sur le mur nord (No 41).
Saint Procope, sur le pilier nord-ouest (No 42, pl. XLII).
Saint Eustrate, sur le pilier nord-ouest (No 43, pl. XLI).
Saint Damien, sur le mur ouest (No 44, pl. XXXVI).
Saint Cosme, sur le mur ouest (No 45).
Un saint guerrier, sur le pilier sud-ouest (No 46).
Saint Nestor (?), sur le pilier sud-ouest (No 47, pl. XL).
Un saint guerrier chenu, sur le mur sud (No 48, pl. XXXVII).
Un saint guerrier (type du Christ), sur le mur sud (No 49, pl. XXXV).
Saint Constantin et sainte Hélène, sur le mur sud (No 50).

Dans le narthex sont les sujets suivants:

La Vierge avec l'Enfant, entre ses parents, sur le mur est (No 51—3, pl. XLIV).
Le Christ de Chalcé, sur le mur est (No 54).
Un saint inconnu, sur le mur est (No 55).
Portrait du sebastokrator Kaloian et de sa femme Dessislava, sur le mur nord (No 56—7, pl. I, II et III).
Portraits du tsar Constantin Assen Tikh et de la tsarine Irène, sur le mur sud (No 58—9, pl. IV et V).
Sainte Catherine, sur le mur sud (No 60, pl. XLV et L).
Jésus parmi les Docteurs, dans l'arcosolium sud (No 61, pl. XLV et XLVI).
Saint Jean de Ryla, sur l'arc de l'arcosolium sud (No 62, pl. LIV).

Saint Pachôme, sur l'arc de l'arcosolium sud (No 63, pl. LV).
Saint Théodore de Stoudios, sur le mur sud (No 64, pl. LI).
Saint Euthyme, sur le mur sud (No 65, pl. LII).
Saint Arsène, sur le mur sud (No 66, pl. LIII).
Sainte Marine, sur l'arc de l'arcosolium nord (No 67).
Sainte Paraskève, sur l'arc de l'arcosolium nord (No 68, pl. LXI).
Saint Ephrem, sur le mur nord (No 69, pl. LXXVI et LXXVII).
Saint Antoine, sur le mur nord (No 70, pl. LVII).
Saint Sava, sur le mur nord (No 71, pl. LVIII).
Sainte Barbe, sur le mur ouest (No 72, pl. LXII).
Sainte Nédélia, sur le mur ouest (No 73, pl. LXIII).

Scènes de la vie de saint Nicolas, dans la voûte et dans la lunette du mur ouest:

La Naissance de saint Nicolas (No 74).
Les parents de saint Nicolas le conduisent à l'école (No 75).
Consécration de saint Nicolas au diaconat (ou à la prêtrise?) (No 76).
Consécration à l'épiscopat (No 77, pl. LXXII).
Saint Nicolas soustrait trois sœurs à la débauche (No 78).
Saint Nicolas chasse les démons de l'arbre (No 79, pl. LXXIII).
Miracle en mer (No 80, pl. LXIX).

Destruction des idoles (No 81, pl. LXI).
Saint Nicolas sauve les condamnés à Andriaque (No 82, pl. LXVI).
Les stratèges en prison (No 83).
Apparition de saint Nicolas à l'empereur Constantin (No 84, pl. LXVIII).
Apparition à Eulalias (No 85).
Les stratèges auprès de l'empereur (No 86, pl. LXIV).
Les stratèges sauvés apportent des présents à saint Nicolas (No 87, pl. LXXIV).

Спасение воеводи с дарове при св. Никола (№ 87, таблица LXXIV)
Успението на св. Никола (№ 88, таблица LXX)
Възвръщането на отрока при родителите му (№ 89, таблица LXXV)
Чудесното спасение на Димитрий (№ 90, таблица LXVII)
Чудото с килима (№ 91, таблица LXXI)

Тази „втора живопис“ е напълно запазена. Тя дава ясна картина за системата на декорацията и съдържанието ѝ, за иконографията на сюжетите — традиционните фигури и най-после позволява да наблюдаваме в подробности стила и техническите похвати на боянските художници. Историческото значение на тази живопис се увеличава поради точната ѝ дата (1259 г.), особено при нейните извънредни художествени достойнства и техническо съвършенство, които поставят паметника не между произведенията на провинциалното изкуство, а в реда на най-добрите оригинални произведения на първостепенните майстори.

Ние нямаме преки указания за националността на тези майстори. Обаче среднобългарските надписи, които се срещат по живописата, говорят в полза на българите. Както при другите живописи — Търновското царство,⁹ така и — Бояна никъде не са поставени гръцки надписи. От този факт би могло най-малко да се заключи, че и български майстори са участвували — украсяването на църквата. Това се вижда особено от някои славянски транскрипции и преводи на византийски термини, които показват, че работата е била извършена от славянски майстор според византийски оригинал. Така предадени са: $\delta \text{ Евѣрѣтѣс}$ $\delta \text{ ѿ ѿѣгѣтѣс}$; $\delta \text{ Халхѣтѣс}$ с $(\delta \text{ ха})\text{халхѣтѣс}$. Особено важно — обстоятелството, че наред със славянското ѿѣгѣтѣс ѿѣгѣтѣс ($\delta \text{ ѿѣгѣтѣс}$), е поставено и гръцкото Πεν(ъ)ѣгѣтѣс , т. е. Πεν(ъ)ѣгѣтѣс .

Ако тези текстове доказват участието на българи в живописата на Бояна от 1259 г., то посочените характерни явления в транскрипцията и двуезичието на надписите свидетелствуват за византийски оригинали, по които са се водили български майстори. Обаче тези чужди образци не са направили от Бояна византийски остров в България. Аналогичните — сюжетите, иконографията, стила — даже в техниката между Бояна и търновските паметници от XIII век — свидетелствуват за особена българска школа на живопис.

От друга страна, присъствието в живописата на образа на националния светец св. Иван Рилски (най-старото му изображение) и славянското име „Неделя“, което е заместило гръцкото Κυριακή при образа на една от светите девственици, също свидетелствуват за творческата работа на българските майстори над заемствувания материал.

Приложените схеми и фототипни таблици заедно с подробното описание на всеки отделен сюжет позволяват на читателя да си състави ясна представа относно системата на декорацията, съдържанието ѝ, иконографията и всичките стилистически особености на боянската живопис от 1259 г. Само техниката и колоритът въпреки цветните репродукции

които не могат да заместят напълно оригиналите, не се поддават на контрола на читателя. Във всеки случай очарованието на боянската живопис почива — значителна степен върху колоритния ѝ ефект, който има първостепенно историческо значение.

За разлика от първата живопис живописата от 1259 г. е издържана в дълбока, тъмна гама, изобилствуваща с нюанси, които предават както колоритната тъкан, така и скулптурното и перспективното разбиране на сюжетите от страна на художниците. Това именно живописно схващане на пространството е особено характерно за техния стил. Боянската живопис по своята колоритна техника се приближава към иконното или миниатюрното изкуство, като се различава рязко от монументалния стил на византийските фрески от XI и XII век.

Формите на колоритното тълкуване на фигурите, особено на лицата и крайниците, са описани при отделните изображения (гл. особено Христос Еврегет, св. Евстратий, стареца-воин, портретите, Христос — храма, Слизането в ада, пророците и др.). Общият им признак е моделирането ту с леки, ту с гъсти, но непременно с цветисти петна на постепенно изменящи се нюанси. Те са по-богати и по-нежни — фигурите от долния ред, по-контрастни и оскъдни — следващите редове, по навсякъде се долавя чувството, с което художникът се отнася не само към формата на тялото, но и към цветното съдържание на живата тъкан.

Никъде не се забелязва условността на дву- или триплановия византийски фресков маниер, гдето живият обект изчезва зад техническите похвати на „локалния тон“, тъмната „сянка“ и бялата „светлина“. Тези три елемента са неразделно свързани помежду си чрез междинните стъпала, които правят да не се чувства условността на схемата и плавно, без скокове моделират закръглените плоскости на тялото.

Седефената белезникавост на лицата се откроява върху златистоохрените нимби и контрастира с индиговия фон и тъмните облекла. Последните са рисувани с гъсти, непрозрачни бои, сред които са редки простите, чисти и ярки тонове. Диплите променят цвета на тъканта, внасяйки малко по-резки, черни контури, без да бъдат използвани други допълнителни бои. Ръбовете на диплите или изобщо изпъкналите повърхности са потопени в мъгляво (или „сапунено“) петно, леко и въздушно, ту усилено до бяло, ту потапящо се в едва забележима пяна върху фона на дрехата.

Отделна група съставят „шрафитраните“ с жълто или бяло (подражание на злато или сребро) тъкани, т. е. тъкани, моделирани с помощта на гъсти еднотонни штрихи, разсейващи се паралелно или звездообразно от голямо петно със същия цвят, което има повече или по-малко правилна, но не суха геометрична форма (близка към триъгълника или сегмента). Този добре познат способ е използван в изображението на Христос (гл. Възнесението, Слизането в ада, Христос в храма, Христос-младенец със св. Богородица, над входа).

Dormition de saint Nicolas (No 88, pl. LXX).
Retour de l'enfant chez ses parents (No 89, pl. LXXV).
Miracle du sauvetage de Démétrios (No 90, pl. LXVII).
Miracle du tapis (No 91, pl. LXXI).

Цялата втора „couche“ de peinture s'est conservée en entier. C'est un exemple très clair de décoration adoptée à cette époque, du contenu de cette décoration, de l'iconographie des sujets et des personnages traditionnels; enfin, elle nous permet d'observer, jusque dans les détails, le style et les procédés techniques des artistes de Boïana. L'intérêt historique de ces peintures s'accroît du fait que nous pouvons exactement les dater (1259), sans parler de leurs éminentes qualités artistiques et techniques. Cette perfection confère à Boïana une place, non plus parmi les œuvres provinciales, mais à côté des chefs-d'œuvres originaux des maîtres experts.

Aucun document ne nous indique la nationalité de ces maîtres. Mais les inscriptions en „moyen bulgare“ qui accompagnent toujours les peintures, parlent en faveur des Bulgares. Boïana, comme toutes les peintures murales de l'empire de Tîrnovo,⁹ ne présente aucun texte grec. On peut évidemment en conclure au moins à la participation d'artistes bulgares à la décoration de l'église. Cette hypothèse est fondée particulièrement sur quelques transcriptions originales slaves ou quelques traductions de termes byzantins qui laisseraient croire que le travail — été exécuté par un Slave, d'après un original grec. Ainsi, on a transcrit $\delta \text{ Евѣрѣтѣс}$ par $\delta \text{ Евѣрѣтѣс}$, $\delta \text{ Халхѣтѣс}$ par $(\delta \text{ ха})\text{халхѣтѣс}$ et, ce qui est particulièrement concluant, à côté du titre slave ordinairement employé Сѣшѣтѣс (сѣшѣтѣс), — Πен(ъ)ѣгѣтѣс , c'est-à-dire, une transcription de Πεν(ъ)ѣгѣтѣс en caractères slaves.

Si des textes slaves nous font entrevoir que les Bulgares auraient travaillé à Boïana en 1259, les transcriptions et les légendes bilingues prouvent que les artistes bulgares avaient entre les mains des originaux grecs. Cependant ces modèles étrangers n'ont pas fait de Boïana une terre byzantine isolée en Bulgarie. Les analogies de Boïana, au point de vue des sujets, de l'iconographie, du style, et même de la technique, avec tous les autres monuments tîrnoviens du XIII^e siècle montrent bien l'existence d'une école, tout enfermée en elle-même, sur le sol bulgare.

D'autre part, la présence, dans ces peintures de l'image du saint national Jean de Ryla (sa plus ancienne représentation) et le nom slave „НЕДѢЛЯ“ remplaçant le mot grec Κυριακή , à côté de la figure de l'une des Vierges, laissent également supposer un effort créateur des maîtres bulgares d'après des modèles empruntés.

Les schémas, les planches phototypiques et les descriptions détaillées qui les précèdent pour chaque sujet, permettront de se faire une idée claire du système de la décoration de 1259, de son contenu, de son iconographie et de toutes les particularités du style. Seules, la couleur et la technique, malgré les reproductions polychromes qui ne sont qu'une

approximation de l'original, échappent naturellement au contrôle du lecteur. Toutefois une grande partie du charme de Boïana se trouve dans l'effet produit par le coloris qui a, en outre, une importance primordiale pour l'histoire de l'art.

Cette série de 1259 s'oppose à la première „couche“: des couleurs sombres et épaisses, très richement nuancées servent tantôt à rendre la délicatesse des teintes, tantôt la façon dont le peintre conçoit le relief des objets modelés ou leur perspective. Cette interprétation purement „coloriste“ de l'espace est particulièrement caractéristique de leur manière. Le fait d'avoir posé ces problèmes et la façon dont ils les ont résolus (par une technique coloriste qui tend vers la peinture de chevalet) les distinguent du style monumental byzantin des XI^e — XII^e siècles.

Les formules pour l'interprétation du corps humain, surtout du visage (et des extrémités), sont données dans les descriptions des sujets (voyez surtout le Christ Evergète, saint Eustache, le vieux guerrier, les portraits, le Christ dans le Temple, la Descente aux Limbes, les Prophètes). Leur caractéristique est le modèle par taches, tantôt légères, tantôt épaisses, mais toujours colorées et de nuances variées. Elles sont plus riches et plus délicates dans les figures d'en bas. Elles sont moins nombreuses et contrastent plus les unes avec les autres dans les registres plus élevés; mais partout la délicatesse avec laquelle les artistes traitent les formes du corps — retrouve dans les nuances des parties nues.

Nulle part on ne remarque cette manière conventionnelle propre aux peintures murales byzantines du XI^e — XII^e siècles (et à toutes les époques tardives), où le modèle vivant disparaît devant le souci de peindre rapidement, en brossant un fond local uni, puis en superposant une teinte sombre pour les ombres, et enfin une couleur blanche épaisse pour les „lumières“. Ces trois éléments fondamentaux sont unis par des degrés intermédiaires qui rendent insensibles les limites conventionnelles d'un schéma, et qui doucement et sans faire de sauts, modèlent les rondeurs de la surface d'un corps.

La coloration des visages entre le blanc de lait et le gris de perle se détache en clair sur le cadre ocré formé par les nimbes et s'oppose à l'indigo des fonds et aux couleurs sombres des vêtements. Ceux-ci sont peints en tons épais et opaques: rares sont les tons simples, purs et clairs. Les plis atténuent la couleur des tissus, portent peu de contours durs et noirs, et ne sont jamais exécutés au moyen de couleurs complémentaires. Les crêtes des plis, ou bien les saillances sont comme voilées d'une couche de fumée ou d'une bulle de savon, légère et souple, tantôt poussée jusqu'au blanc, tantôt fondante, évanouissante écume sur le fond du vêtement.

Les tissus striés de jaune ou de blanc (en guise d'or ou d'argent) constituent un groupe à part. Ce sont des tissus modelés au moyen de petits traits serrés, parallèles ou divergents, partant d'une grande tache de même couleur qui a une forme, mais sans relief géométrique (elle se rapproche du „segment“ ou du triangle). Cette manière bien connue est ap-

Декорираните тъкани не са моделирани с бяло по ръбовете на диплите и само направлението на орнамента ■ сенките на диплите показват положението, което приема тежката, твърда дреха. Добър пример за това третиране ■ дрехите представят войските хламиди, при които гъстите сенки почти убиват прокарания над тях тънък шит мотив (гл. св. Евстратий, ■■■■ наред със стареца-воин), но създават пълна илюзия за релеф на диплите.

Всяки сцени са пространствено ограничени с два задължителни елемента: тънка, хоризонтална плоскост, представляваща почвата, и архитектурна или скалиста кулиса над нея (повечето пъти зад фигурите). Почвата е винаги тъмносиво-зеленикава с малки снопчета зелена трева, размесена с бели и червени цветя. Скалистият пейзаж се колебае ту ■ сивосин, ту в охреножълт, ту в кафяв цвят. ■ Преображенето лявата планина ■ сивосинкава, дясната е охрена; в Слизането ■ ада тя е сивозеленикава с кафяв скалист връх. Обаче те никога не са издържани ■ една боя, но са грижливо моделирани от всички страни било чрез значително усилване ■ основния тон на къла за сенчестите части, било чрез постепенно „проявяване“ на осветените повърхности чак до гъсто бели петна по остри ръбове.

Сивозеленикавите или жълтеникавокафявите архитектури с бели корнизи ■ орнаменти, с индигови и червени отвори и червени керемидени покриви се срещат твърде често.

Втората боянска живопис (от 1259 г.) е рисувана „а secco“, гъстите бои са свързани с някакво органично вещество (вероятно с кожено лепило). Навсякъде се забелязват релефите на наложените една върху друга, без да се слоят, четки. Самият начин на работата, която се състои в последователно нанасяне на бонте, издава бавния процес в техниката на температа.

Ние не си поставяме ■ цел в това кратко въведение да разгледаме изчерпателно въпроса за характера на източниците на боянската живопис. При все това някои бележки се налагат.

Изборът на сюжетите за декорацията на църквата и системата на разпределението им съответствуват изобщо на схемите, установени от XI век нататък във византийското изкуство. При всичката устойчивост на тези схеми всеки паметник представя известен индивидуални отклонения. Някои от тях в Бояна са много характерни. Така заемането на декорацията на целия долен ред („правите фигури“) само с воини-светци е интересно поради това, че същото явление се повтаря в някои съвременни параклиси на Трапезица в Търново. А търновските паметници са свързани с Бояна не само по време и стил, но и по еднаквото си предназначение: и те, както и Боянската църква са домашни параклиси на боярски семейства. Пак от тази гледна точка изобилието на воини-светци в живописа се обяснява с желанието да се привлечат покровители на пълководците и управниците в семейните им олтари. Византийският прототип на това явление се явява в една от миниатюрите на Венецианския псалтир, гдето импера-

торът пълководец Василий II в броня и с копие стои ■ пиедестал, обиколен от шест воини-светци. Връзката на Бояна с „царствената“ Византия се потвърждава и от някои други изображения. Пак в долния ред е представен два пъти Христос: най-напред седнал на трон (до олтара), после прав (в притвора). Първият носи надписа: «*Христос*», вторият («*Христос*»). И двата образа са копия от цариградски чудотворни икони, последната от които се е намирала в самия императорски дворец. Две сцени от серията „Житието на св. Никола“ са не по-малко характерни. Това са илюстрациите на две чудеса от цариградски произход. „Спасението на Димитър от корабкрушение“ ■ е твърде типично в това отношение, но „Чудото с килима“ е особено важно, тъй като то принадлежи на местна цариградска традиция и изобщо не е получило никакво разпространение било в агиографската литература, било ■ изкуството. Присъствието на тази сцена в Бояна показва преки връзки с местно-произходението на легендата.

Връзките с Цариград обаче още не определят напълно характера на боянските източници, защото и самото изкуство на византийската столица даже ■ епохата на най-големия разцвет (X—XII век) не се ограничава само ■ една единствена маниера. Възпроизвеждането на иконата Христос Халкитски предполага вече използването не на монументалната, а на иконната и миниатюрната живопис. Живописният стил и техниката „а secco“ на боянската стенопис потвърждават това нещо за цялата живопис от 1259 г., даже и за цялата българска живописна школа от XIII век в Търново и Бояна.

Всички български майстори от това време възпроизвеждат отлично върху стените византийските миниатюри. При това те всички се обръщат не към разни, ■ все към едни и същи цариградски изображения, представени в паметници като Ватиканския менологий и Венецианския псалтир на император Василий II. Съдейки по тези паметници, които изхождат от императорските работилници във Византия, българските майстори са използвали най-хубавите образци на тогавашното илюстрационно изкуство. Застъпеното в него направление се характеризира с чувството за колорит, с един известен натурализъм в стила, с грижата да се запази античната красота на лицето и най-после с наличието на пейзажа. Както и в Бояна, всяка една от тогавашните миниатюри представя завършена картина, която не е чужда на пропития ■ елинистични традиции натурализъм и която съвременен предава възвишеното религиозно чувство на епохата. Битовата наблюдателност и в двете групи паметници (византийските миниатюри и българските стенописи) се вижда в точното възпроизвеждане на разните специални облекла ■ накити. На■-после в духа на тази византийска живопис, но надминавайки по художествено достойнство всичко, което ни е известно до днес в тази област, са изписани боянските шедьоври — царските и особено ктиторските портрети. По такъв начин Бояна, а заедно с нея и цялата двор-

плиquée aux représentations du Christ (voyez l'Ascension, la Descente aux Limbes, le Christ dans le Temple, l'Enfant-Jésus et la Vierge au-dessus de l'entrée).

Les tissus décorés d'un dessin ne comportent pas de tracé blanc à la crête des plis, et seules, la direction du dessin et les ombres des plis indiquent la position que prend le lourd vêtement. On trouve un bel exemple de cette manière de traiter les tissus dans les plis consciencieux des clavi sur le chlamydes des guerriers, où les ombres épaisses tuent presque sous elles le fin dessin de la broderie (voyez Eustrate, le Guerrier près du Guerrier-Vieillard), mais donnent pourtant l'illusion parfaite du relief des plis.

Toutes les scènes sont bornées dans l'espace par deux éléments obligatoires: une étroite bande de „sol“, tirée horizontalement dans le bas, et une toile de fond architecturale, rocheuse dans le haut (derrière les figures). Le sol est toujours d'un gris-vert opaque, avec des touffes d'herbe verte égayée de fleurs rouges et blanches. Le paysage rocheux hésite entre trois nuances: tantôt gris bleu foncé, tantôt jaune-vert, tantôt brun. Dans la Transfiguration le rocher de gauche est gris-bleuâtre, celui de droite, vert. Dans la Descente aux Limbes, il est gris-verdâtre avec une paroi brune en haut. Pourtant, ils ne sont jamais d'une couleur uniforme, mais soigneusement modelés de tous côtés, en renforçant d'une façon intense la couleur fondamentale de la montagne, pour les parties dans l'ombre, et en dégradant peu à peu les surfaces éclairées jusqu'aux épaisses touches de blanc, le long des arêtes.

Les édifices gris-verdâtres ou jaune-bruns avec des corniches et des ornements blancs, des ouvertures indigo et rouges, et avec des toits en tuiles rouges sont très fréquents.

La seconde série de peintures de 1259 a été exécutée „а secco“, avec des couleurs épaisses mélangées à quelques matières organiques (probablement de la colle de peau). Partout, les reliefs sont marqués de touches de couleur posées l'une près de l'autre sans se confondre. La minutie même de ce travail qui consiste à disposer les couleurs séparément, révèle le lent processus de la technique à la détrempe.

Nous ne pouvons prétendre, dans cette courte introduction, donner une réponse définitive à la question des sources des peintures de Boïana. Mais certaines conclusions s'offrent d'elles-mêmes.

Le choix des sujets de décoration et leur disposition témoignent d'un plan général établi dans l'art byzantin dès le XI^e siècle. Toutefois, malgré la fixité de ce plan, chaque monument présente certaines tendances individuelles. Il s'en trouve à Boïana, et de très caractéristiques. Ainsi, le remplissage de toute la bordure inférieure de la décoration par des figures debout, exclusivement celles de saints guerriers. Ce détail est d'autant plus curieux qu'il se retrouve dans plusieurs chapelles de la même époque à Tîrnovo (Trapézitsa). Les monuments tîrnoviens se rattachent à Boïana, non seulement par leur temps et par l'identité du style,

mais par leur destination identique: elles sont, comme Boïana, des églises de château, des églises privées, possédées par des familles princières. Dès lors, l'abondance de saints guerriers, dans ces peintures murales, s'explique par le désir d'attirer la protection de ces saints patrons des capitaines et des gouverneurs sur leurs autels familiaux. Nous apercevons un prototype byzantin de cet usage dans la miniature de la bibliothèque de St. Marc, représentant l'empereur-guerrier Basile II, vêtu de la broigne et armé de la lance, debout sur un piédestal, entouré des images de six saints-guerriers.

Quelques autres illustrations éclairent encore ces rapports de Boïana avec l'art impérial de Byzance. Dans la rangée inférieure, le Christ est représenté deux fois: la première fois, sur un trône, près de l'autel, une deuxième fois debout, dans le narthex. La première figure porte l'inscription «*Христос*», la seconde («*Христос*»). L'une et l'autre sont des copies de reliques miraculeuses de Constantinople. La seconde se trouvait dans le palais impérial.

Deux scènes de la vie de saint Nicolas ne sont pas moins significatives. Ce sont les représentations de deux miracles posthumes, d'origine constantinopolitaine: le „sauvetage de Démétrios“¹⁰ et assez probant ■ cet égard, mais le „Miracle du Tapis“¹¹ a une importance exceptionnelle, car il appartient à une tradition locale exclusivement constantinopolitaine, et il n'a été répandu nulle part, ni par la tradition hagiographique, ni par l'art. La présence de cette scène à Boïana révèle donc des relations directes avec le lieu d'origine de cette légende.

Il ne suffit pas de remarquer ces relations avec Constantinople pour définir complètement le caractère des œuvres qui ont inspiré les artistes de Boïana, car l'art de la capitale byzantine, même au temps de sa plus grande splendeur et de son activité (aux X^e — XII^e siècles) ne s'est pas restreint à une seule manière. La reproduction de l'icône de Chalké suppose déjà qu'on sait utiliser ■ peinture de cheval et non la peinture monumentale. Le style de Boïana, et le procédé „а secco“ étendent cette constatation à toutes les peintures de 1259, et même à toute l'école bulgare du XIII^e siècle, à Tîrnovo et à Boïana.

Toutes les œuvres bulgares de cette époque reproduisent sur les murs les miniatures byzantines. Au reste, tout le groupe bulgare se rapporte, non à plusieurs, mais à un seul et même genre d'illustrations byzantines, bien représenté pour nous par des monuments comme le Ménologe de la Vapricane et le Psautier de Basile II. Si l'on en juge par ces documents, les œuvres bulgares utilisent ce qu'il y a de meilleur dans l'art de l'enluminure de cette époque. Elles représentent le courant qui venait des ateliers impériaux de Byzance. Cette tendance est caractérisée par le goût de la couleur, par un certain naturalisme de style, par un souci assez vif de conserver aux visages la beauté régulière que leur avait donnée l'art ancien, enfin par la présence de paysages. Comme à Boïana, chaque une de ces miniatures est à elle seule un tableau

цова школа на българската живопис от XIII век, произтича от творчеството на най-бляскавата епоха на византийския хуманизъм по времето на Комнините.

В тази живопис обаче вее и духът на XIII век. Бояна, въпреки нейната византийска естетика, отразява и латинското владичество ■ Цариград. Една подробност на западно облекло, един кораб на кръстоносци, една малко афектирана поза на елгантна францужойка от XIII в. са възпроизведени ■ Бояна по натура от това ново латинско общество, което след 1204 г. владее в покорената Византия. С това обаче не се изчерпва значението на Бояна, която стои на начало на историята на българската

живопис. Създадена под влиянието на цариградското иконо и миниатюрно изкуство на предходната епоха, боянската живопис същевременно полага начало на дългата верига монументални паметници от XIV—XVI век на тъй наречения „иконописен“ стил, който в Сърбия и Русия се разпространява през XIV и XV век. Същият този стил лежи в основата на атоиската и руската монументална живопис от XVI век. Бояна представя първата фаза, която вече съдържа зародиша на всички съществени явления на бъдещото направление. Българската монументална живопис в най-съществените си проявления се развива и по-нататък по същия път, чието начало намираме в Бояна.

Късни добавки

Св. Никола, на западната страна на югоизточния стълб (образ 8). По иконописното третиране на главата и облеклото това изображение принадлежи на XV век. Същото време сочат и кръговете за надписите на имената. Думите *скр(ъ) пмк(ннкъ)*, написани по-долу, придават на това изображение вотивен характер.

Въведението на св. Богородица, в северния арко-солий на притвора (таблица LXXVI). Не стои ■ никаква връзка с предишния образ. Иконографски и стилистично сцената се отнася към XIV век. В сравнение с дълбоките и сложни тонове на живописиста от XIII век това изображение рязко се отличава по гамата на ярките си пълноцветни бои (червена, жълта, светлосиня), ■ също и по сухата техника на резките контури. Надписът *Молине раба божја Нванка* показва още по-убедително, отколкото при изображението на св. Никола, вотивното значение на тази сцена, поръчана по всяка вероятност по някакъв случай от някой си Нванко.

Вотивният характер на тези две по-късни изображения ни кара да мислим, че в Бояна не е имало трета живопис след 1259 г., която да е покривала всички стени на църквата.

Изображението на Христос се пази сега в На-

родния музей в София. То е било снето при реставрацията ■ 1912 г. и се е намирало върху мазилката, която покривала Христос Евергет от 1259 г. Запазенният фрагмент (глава и гърди) съпада по техника и стил с образа на св. Никола. Двете изображения са без съмнение едновременно, още повече, че те са заемали в църквата симетрични места (на западната страна на двата източни стълба под купола).

Най-после К. Иречек в своите „Пътувания из България“ (стр. 68 сл.) съобщава, че е видял в Бояна едно изображение в аркосолия на южната страна на притвора, което тогава се е намирало върху откритата през 1912 г. сцена с Христос в храма. Това изображение било портрет на някой си Алдимир, умрял в 1346 г. Описанието на фигурата, чието лице още по времето на Иречек било неузнаваемо, не е запазено. До нея се намирал надпис: *Престави се раба божја Алдимиръ . . . Миръ снъ. Ст. Веркович ■ 1855 г. чел след думата „Алдимир“ още: въведенъ Витомиръ снъ мѣста маѣ днѣ .а. въ лѣто 6854 ннѣ. ■ (т. е. 1346 г.).¹²*

Много вероятно сцената на Въведението, която е разположена срещу това изчезнало изображение, е била рисувана по същото време, т. е. в 1346 г. Маниерът на живописиста допуска тази дата.

achevé qui n'est pas étranger au naturalisme nourri des traditions de la peinture hellénistique et que traverse, en même temps, le sentiment religieux si intense de cette époque. Un souci d'observation minutieuse se traduit de même dans les deux groupes des monuments figurés (dans les miniatures byzantines et dans les peintures murales de Boïana), par la représentation exacte des différents vêtements spéciaux et des ornements. Enfin, conformes à l'esprit de cet art byzantin, mais dépassant par la beauté artistique tout ce qui en est connu jusqu'à présent, nous avons les chefs-d'œuvres de Boïana: portraits des tsars et surtout des donateurs. Ainsi Boïana, et, derrière, toute l'école de peinture bulgare du XIII^e siècle, remontent aux créations de la plus brillante époque de l'humanisme byzantin, au temps des Comnènes. Mais en même temps le XIII^e siècle se fait sentir: Boïana, tout en gardant son esthétique byzantine, contient aussi un faible reflet de la domination latine à Constantinople. Un détail de vêtement occi-

dental, un navire des Croisés, une attitude un peu affectée d'une élégante française de XIII^e siècle sont copiés à Boïana d'après nature, dans ce nouveau monde des Latins qui régnait depuis 1204 ■ Byzance vaincue.

Ces remarques n'épuisent pas l'intérêt qu'offre pour l'historien Boïana, origine de l'école bulgare. Dérivée de la peinture de chevalet par l'école de Constantinople à l'époque précédente, elle est au principe d'une longue série de peintures monumentales qui vont du XIV^e au XVI^e siècle, et qu'on désigne comme les œuvres du „style d'icône“. Celui-ci connu au XIV^e et au XV^e siècles, dans tous les Balkans et en Russie, est la source de l'art russe et des œuvres du Mont Athos du XVI^e siècle. On trouve donc à Boïana le germe de toutes les tendances de ce style qui se développeront dans l'avenir, comme la dépendance à l'égard de Constantinople, ■ laquelle on n'a jamais renoncé. La plupart des ouvrages de la peinture monumentale bulgare sont restés fidèles à la direction marquée par Boïana.

Additions tardives

Effigie de St. Nicolas, sur la paroi occidentale du saillant sud-est (fig. 8). D'après la façon de traiter la tête et le vêtement à la manière des icônes, ■ peut la dater vraisemblablement du XV^e siècle. Les petits cercles encadrant les inscriptions indiquent aussi la même époque. Les mots *скр(ъ) пмк(ннкъ)* inscrits plus bas donnent à cette effigie un caractère votif.

Présentation de la Vierge au Temple, sous l'arc nord du narthex (pl. LXXVI). Sans rapport avec l'image précédente. On peut la placer au XIV^e siècle, étant donné son iconographie et son style. Cette œuvre se distingue nettement des peintures du XIII^e siècle, aux coloris sombres et complexes. En effet, ses couleurs claires sont tout à fait franches (rouge, jaune, bleu clair), et les contours sont nets et un peu secs. L'inscription *Молине раба божја Нванка* montre d'une façon encore plus convaincante que celle placée sur l'effigie de St. Nicolas, que nous avons affaire ici à une image votive, évidemment commandée dans une certaine circonstance par un personnage du nom de Нванко (lisez Ivan-ko).

Le caractère votif de ces deux dernières effigies peut incliner à penser qu'il n'y eut pas, après 1259, une troisième série de peintures à Boïana qui auraient recouvert tous les murs de l'église. La figure du Christ conservée au musée de Sofia,

■ été enlevée du mur au moment de la restauration de 1912 et se trouvait sur la couche d'enduit qui recouvrait le Christ Evergète (1259). Les fragments conservés (la tête et la poitrine) se rapprochent, pour la technique et le style, de l'effigie de St. Nicolas. Les deux figures sont sans aucun doute contemporaines, d'autant plus qu'elles occupent dans l'église des places symétriques (sur les parois occidentales de deux saillants de l'est). Enfin, K. Jireček dans ses „Voyages à travers la Bulgarie“ (p. 68 et suiv.) parle d'une image qu'il avait vue à Boïana, et qui recouvrait au milieu du XIX^e siècle la scène, dégagée aujourd'hui, du „Christ parmi les Docteurs“. C'était le portrait d'un certain Aldimir, mort en 1346. Cette figure dont le visage était déjà méconnaissable du temps de Jireček, ne s'est pas conservée. Autour d'elle se trouvait l'inscription suivante: *Престави се раба божја Алдимиръ въведенъ Витомиръ снъ мѣста маѣ днѣ .а. въ лѣто 6854 ннѣ. 8.*

„Est mort, le serviteur de Dieu Aldimir, fils du voïevode Vitomir, le 1^{er} mai en l'an 6854 (1346) indiction 8“.¹³

Il est très vraisemblable que la scène de la Présentation de la Vierge, symétrique de celle qui a disparu, ■ été peinte au même moment, c'est-à-dire en 1346. La manière qui s'y révèle permet cette supposition

Описание на стенописите

Description des peintures

Първата живопис

Св. отци на Църквата (образ 3)

В центъра е представен кръгъл керемиденочервен престол на един крак. На него — чаша и дискос, отстрана, на бледосия фон — по два приближаващи се светители. Горната част на фигурите и надписите не са запазени, поради което те не могат да се идентифицират.

Първият светител отляво е облечен в бяла долна дреха с жълти дипли и в бял, покрит с кръстове фелон със светлозелени дипли. Той няма епитрахил. Вторият светител е подобен на първия. Вдясно — две подобни фигури; на бедрата им висят жълти „дипли“ (επιτομία) с ресни. В ръцете на първия (от центъра) се е запазил краят от разгънат сватък, на който се четат следните гръцки надписи: ... χρ... αὐτῶν... xxi.

Панелът

Под фигурите минава червена хоризонтална черта, под която е изобразен панелът, имитиращ четириъгълни мраморни плочи (бял фон със светлозелени зигзаги). Подобни орнаменти в два реда се намират и на северната страна на олтарната арка.

Дякон-свещец

От фигурата на стоящия с лице към зрителя дякон се е запазила само долната част: бял „стихар“ с редки прави дипли (светлозелени), полата на бяла туника и краищата на висящия от дясното рамо маслиненозелен орач, както и на светлочервения „въздух“ в лявата ръка.

Première décoration

Les Pères de l'Eglise (fig. 3)

Au centre, un grand autel brun-rouge sur un seul pied. Dessus, une coupe et un diskos. Sur les côtés, sur un fond blanc-bleuté, des figures de Pères de l'Eglise, s'avançant vers le centre (représentées de 3/4). Les parties supérieures de ces figures et les inscriptions ne sont pas conservées, ce qui rend une identification impossible.

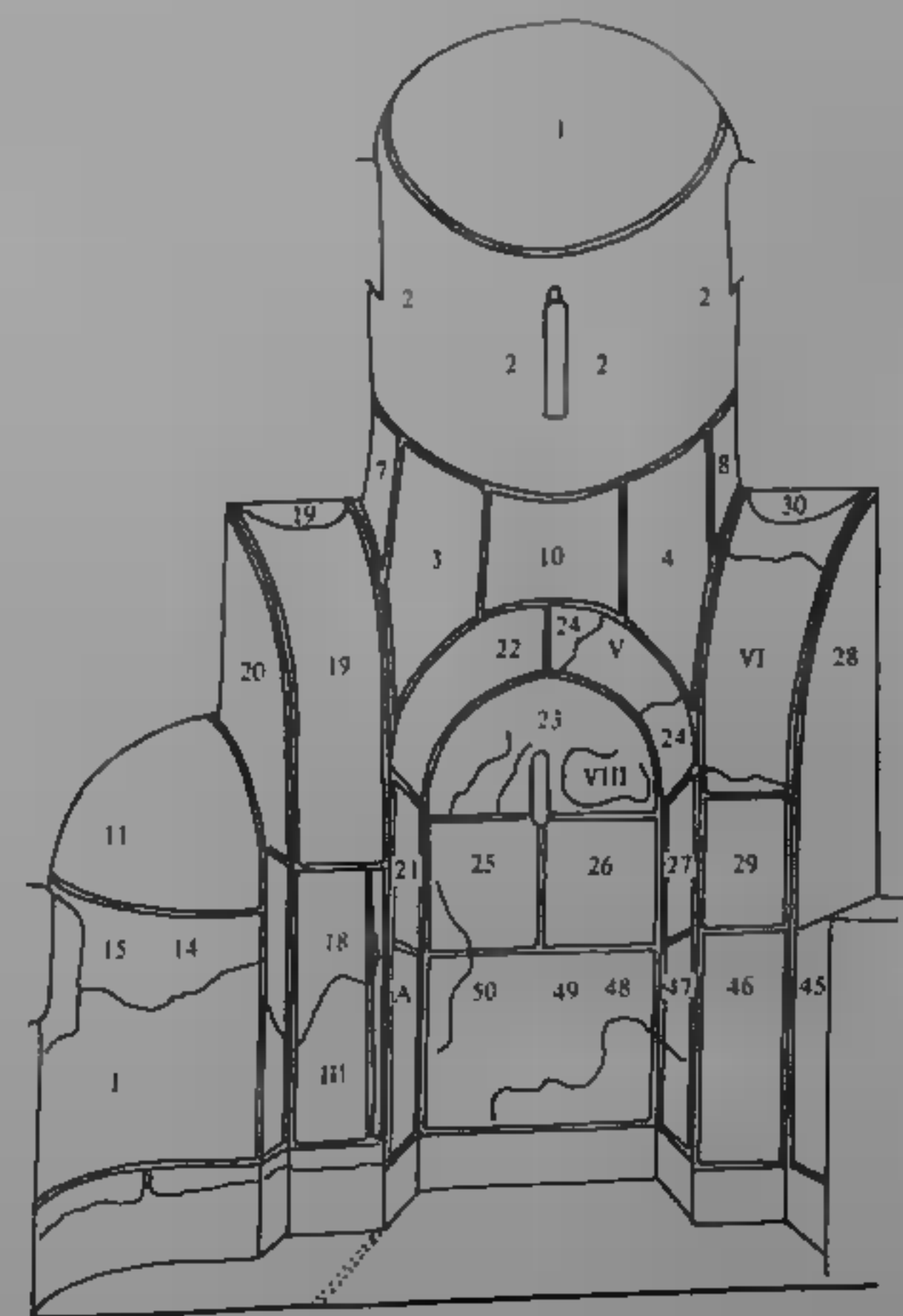
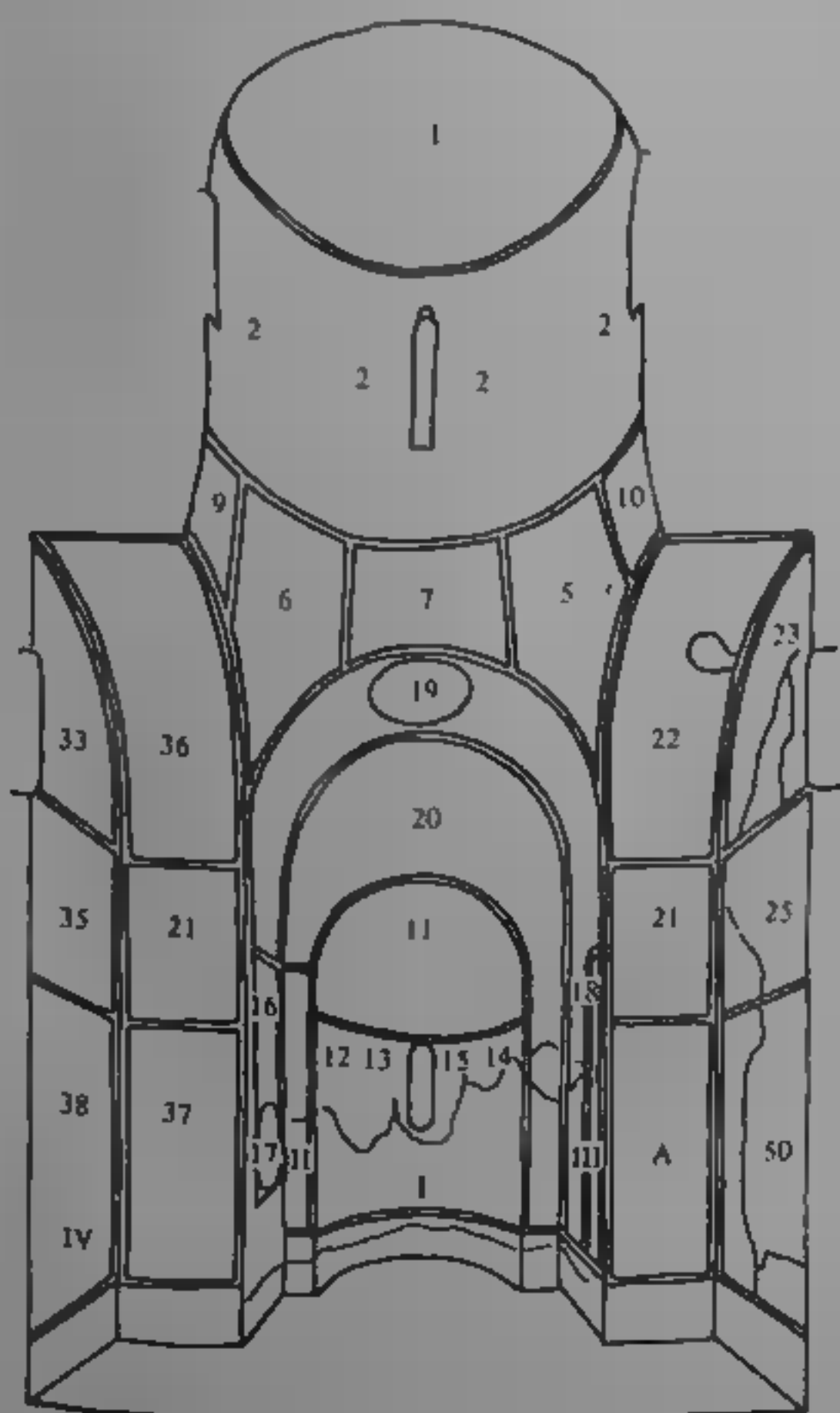
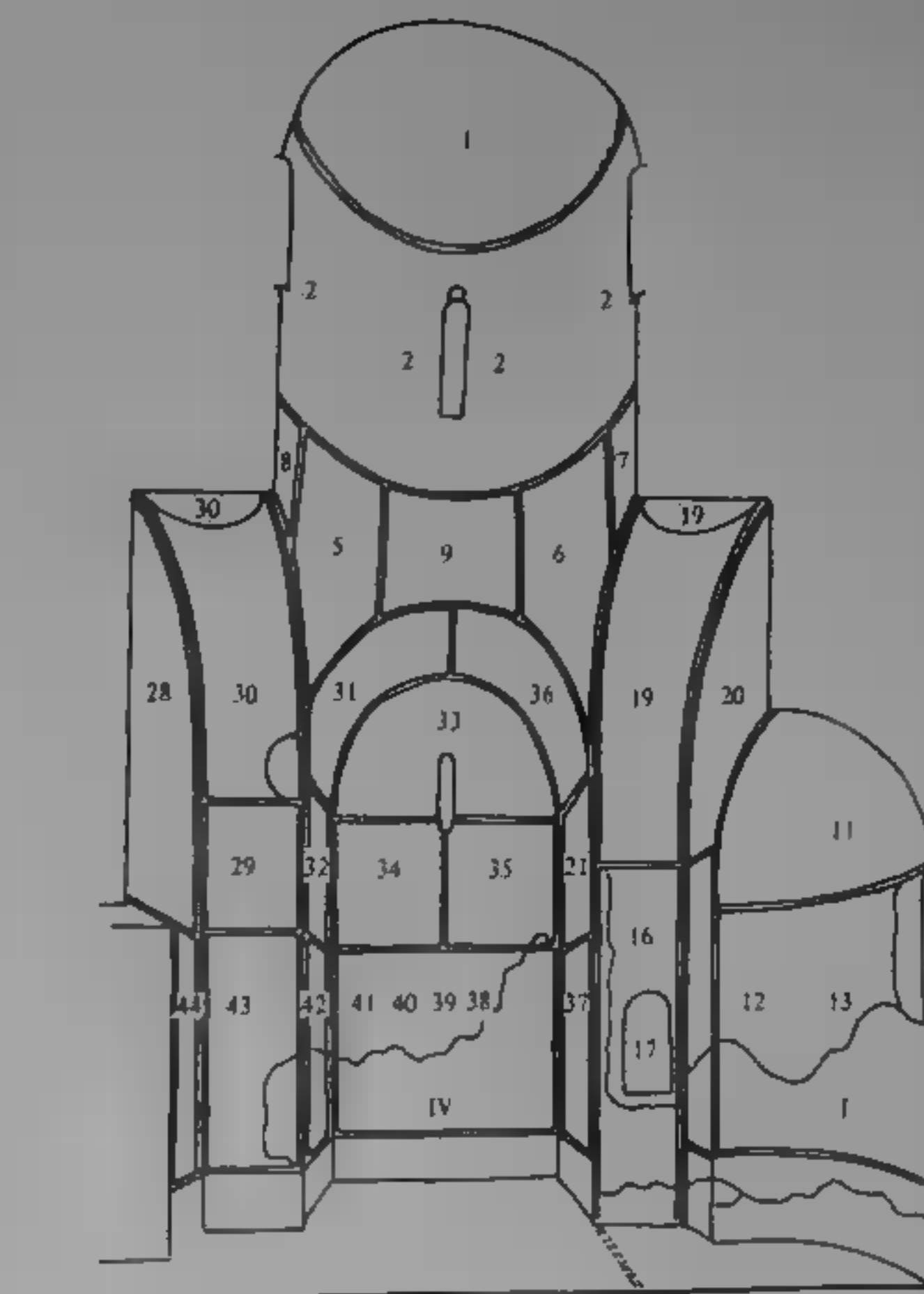
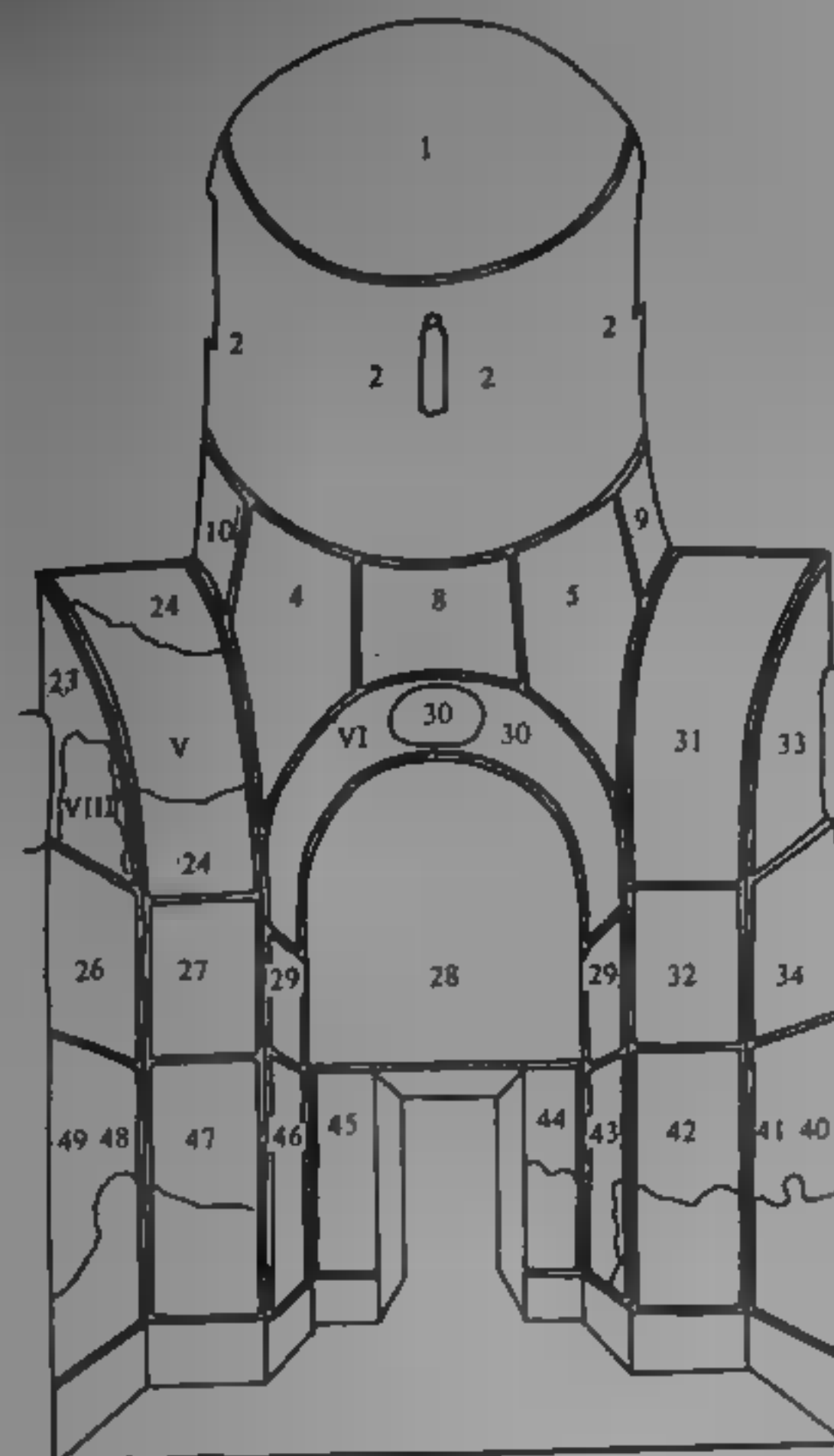
En partant du côté nord: le premier Père de l'Eglise porte un vêtement blanc avec des plis jaunes et un fêlon blanc couvert de croix avec des plis verts. Par dessus un épitrachéon. Le deuxième Père de l'Eglise est pareil au premier. Venant du côté sud, deux figures semblables. Sur leurs hanches, des subcingula blancs ornés de franges. Le premier personnage (à partir du centre) a conservé le bord du rouleau déployé qu'il tient dans la main. Sur ce fragment de rouleau des caractères grecs: ... χρ... αὐτῶν... xxi.

Le socle

Sous les figures court une bande rouge horizontale sous laquelle est représenté un socle imitant des dalles de marbre rectangulaires (zigzags vert clair sur fond blanc). Deux rangées de dalles semblables, sur la face de l'arc de l'autel, du côté nord.

Saint diacre

La fresque représente un saint diacre debout et de face. Il ne reste plus que la partie inférieure: un stihar (τὸ στιχάριον-alba, aube) blanc avec quelques plis droits (vert-pâle), le bas de la tunique blanche et les pans de l'oraron olive retombant de l'épaule droite et d'un corporal pour le bras gauche.



Обр. 2. Разположение на стенописите в Боянската църква

Fig. 2. Disposition des peintures dans l'église de Boïana

цова школа на българската живопис от XIII век, произтича от творчеството на най-бляскавата епоха на византийския хуманизъм по времето на Комнините.

В тази живопис обаче вее и духът на XIII век. Бояна, въпреки нейната византийска естетика, отразява и латинското владичество в Цариград. Една подробност на западно облекло, един кораб на кръстоносци, една малко афектирана поза на елегантна французайка от XIII в. са възпроизведени в Бояна по натура от това ново латинско общество, което след 1204 г. владее в покорената Византия. С това обаче не се изчерпва значението на Бояна, която стои начело на историята на българската

живопис. Създадена под влиянието на цариградското иконо и миниатюрно изкуство на предходната епоха, боянската живопис същевременно полага начало на дългата верига монументални паметници от XIV—XVI век на тъй наречения „иконописен“ стил, който в Сърбия и Русия се разпространява през XIV и XV век. Същият този стил лежи в основата на атонската и руската монументална живопис от XVI век. Бояна представя първата фаза, която вече съдържа зародиша на всички съществени явления на бъдещото направление. Българската монументална живопис в най-съществените си проявления се развива и по-нататък по същия път, чието начало намираме в Бояна.

Късни добавки

Св. Никола, на западната страна на югоизточния стълб (образ 8). По иконописното третиране на главата и облеклото това изображение принадлежи на XV век. Същото време сочат и кръговете за надписите на имената. Думите *св(ѣ)тѣ* *никѣ* (никъ), написани по-долу, придават на това изображение вотивен характер.

Въведението на св. Богородица, в северния аркосолий на притвора (таблица LXXVI). Не стои никаква връзка с предишния образ. Иконографски и стилистично сцената се отнася към XIV век. В сравнение с дълбоките и сложни тонове на живописиста от XIII век това изображение рязко се отличава по гамата на ярките си пълноцветни бои (червена, жълта, светлосиня), а също и по сухата техника на резките контури. Надписът *Малѣнѣ* *раба божѣ* *Нѣанка* показва още по-убедително, отколкото при изображението на св. Никола, вотивното значение на тази сцена, поръчана по всяка вероятност по някакъв случай от някой си *Нѣанко*.

Вотивният характер на тези две по-късни изображения ни кара да мислим, че в Бояна не е имало трета живопис след 1259 г., която да е покривала всички стени на църквата.

Изображението на Христос се пази сега в На-

родния музей в София. То е било снето при реставрацията в 1912 г. и се е намирало върху мазилката, която покривала Христос Евергет от 1259 г. Западеният фрагмент (глава и гърди) съпада по техника и стил с образа на св. Никола. Двете изображения са без съмнение едновременни, още повече, че те са заемали в църквата симетрични места (на западната страна на двата източни стълба под купола).

Най-после К. Иречек в своите „Пътувания из България“ (стр. 68 сл.) съобщава, че е видял в Бояна едно изображение в аркосолия на южната страна на притвора, което тогава се е намирало върху откритата през 1912 г. сцена с Христос в храма. Това изображение било портрет на някой си Алдимир, умрял в 1346 г. Описанието на фигурата, чието лице още по времето на Иречек било неузнаваемо, не е запазено. До нея се намирал надпис: *Прѣстави се раба божѣ* *Алдимиръ* . . . *Мирѣ* *свѣ* . . . *Ст. Веркович* в 1855 г. чел след думата „Алдимир“ още: *всегоднѣ* *Витомирѣ* *свѣ* *мѣсца* *май* *днѣ* *а* *въ* *лѣто* *6854* *инд.* *8* (т. е. 1346 г.).¹²

Много вероятно сцената на Въведението, която е разположена срещу това изчезнало изображение, е била рисувана по същото време, т. е. в 1346 г. Маниерът на живописиста допуска тази дата.

achevé qui n'est pas étranger au naturalisme nourri des traditions de la peinture hellénistique et que traverse, en même temps, le sentiment religieux si intense de cette époque.

Un souci d'observation minutieuse se traduit de même dans les deux groupes des monuments figurés (dans les miniatures byzantines et dans les peintures murales de Boïana), par la représentation exacte des différents vêtements spéciaux et des ornements. Enfin, conformes à l'esprit de cet art byzantin, mais dépassant par la beauté artistique tout ce qui en est connu jusqu'à présent, nous avons les chefs-d'œuvres de Boïana: portraits des tsars et surtout des donateurs. Ainsi Boïana, et, derrière, toute l'école de peinture bulgare du XIII^e siècle, remontent aux créations de la plus brillante époque de l'humanisme byzantin, au temps des Comnènes. Mais en même temps le XIII^e siècle se fait sentir: Boïana, tout en gardant son esthétique byzantine, contient aussi un faible reflet de la domination latine à Constantinople. Un détail de vêtement occi-

dental, un navire des Croisés, une attitude un peu affectée d'une élégante française de XIII^e siècle sont copiés à Boïana d'après nature, dans ce nouveau monde des Latins qui régnait depuis 1204 à Byzance vaincue.

Ces remarques n'épuisent pas l'intérêt qu'offre pour l'historien Boïana, origine de l'école bulgare. Dérivée de la peinture de chevalier par l'école de Constantinople à l'époque précédente, elle est au principe d'une longue série de peintures monumentales qui vont du XIV^e au XVI^e siècle, et qu'on désigne comme les œuvres du „style d'icône“. Celui-ci connu au XIV^e et au XV^e siècles, dans tous les Balkans et en Russie, est la source de l'art russe et des œuvres du Mont Athos du XVI^e siècle. On trouve donc à Boïana le germe de toutes les tendances de ce style qui se développeront dans l'avenir, comme la dépendance à l'égard de Constantinople, à laquelle on n'a jamais renoncé. La plupart des ouvrages de la peinture monumentale bulgare sont restés fidèles à la direction marquée par Boïana.

Additions tardives

Effigie de St. Nicolas, sur la paroi occidentale du saillant sud-est (fig. 8). D'après la façon de traiter la tête et le vêtement à la manière des icônes, on peut la dater vraisemblablement du XV^e siècle. Les petits cercles encadrant les inscriptions indiquent aussi la même époque. Les mots *св(ѣ)* *никѣ* *мо* (никъ) inscrits plus bas donnent à cette effigie un caractère votif.

Présentation de la Vierge au Temple, sous l'arc nord du narthex (pl. LXXVI). Sans rapport avec l'image précédente. On peut la placer au XIV^e siècle, étant donné son iconographie et son style. Cette œuvre se distingue nettement des peintures du XIII^e siècle, aux coloris sombres et complexes. En effet, ses couleurs claires sont tout à fait franches (rouge, jaune, bleu clair), et les contours sont nets et un peu secs. L'inscription *Малѣнѣ* *раба божѣ* *Нѣанка* montre d'une façon encore plus convaincante que celle placée sur l'effigie de St. Nicolas, que nous avons affaire ici à une image votive, évidemment commandée dans une certaine circonstance par un personnage du nom de *Нѣанко* (lisez Ivan-ko).

Le caractère votif de ces deux dernières effigies peut incliner à penser qu'il n'y eut pas, après 1259, une troisième série de peintures à Boïana qui auraient recouvert tous les murs de l'église.

La figure du Christ conservée au musée de Sofia,

■ été enlevée du mur au moment de la restauration de 1912 et se trouvait sur la couche d'enduit qui recouvrait le Christ Evergète (1259). Les fragments conservés (la tête et la poitrine) se rapprochent, pour la technique et le style, de l'effigie de St. Nicolas. Les deux figures sont sans aucun doute contemporaines, d'autant plus qu'elles occupaient dans l'église des places symétriques (sur les parois occidentales des deux saillants de l'est). Enfin, K. Jireček dans ses „Voyages à travers la Bulgarie“ (p. 68 et suiv.) parle d'une image qu'il avait vue à Boïana, et qui recouvrait au milieu du XIX^e siècle la scène, dégagée aujourd'hui, du „Christ parmi les Docteurs“. C'était le portrait d'un certain Aldimir, mort en 1346. Cette figure dont le visage était déjà méconnaissable du temps de Jireček, ne s'est pas conservée. Auprès d'elle se trouvait l'inscription suivante: *Прѣстави се раба божѣ* *Алдимиръ* *всегоднѣ* *Витомирѣ* *свѣ* *мѣсца* *май* *днѣ* *а* *въ* *лѣто* *6854* *инд.* *8*.

„Est mort, le serviteur de Dieu Aldimir, fils du voïevode Vitomir, le 1^{er} mai en l'an 6854 (1346) indiction 8“.¹²

Il est très vraisemblable que la scène de la Présentation de la Vierge, symétrique de celle qui a disparu, a été peinte au même moment, c'est-à-dire en 1346. La manière qui s'y révèle permet cette supposition.



Обр. 3. Св. отци от църквата — остатъци от първата живопис

Fig. 3. Les Pères de l'Eglise — fragments de la première décoration

Прави светци

IV

Des saints debout

Три прави фигури, средната с лице към зрителя, страничните обърнати към средната. Всички са в дълги дрехи, украсени с бисери и цветни камъни. Главите не са запазени, останалото е също много лошо състояние, което не позволява да се определи сюжетът. Дрехите са в светли, прозрачни бои с дълги и прави дипли.

Trois personnages debout. Celui du milieu est représenté de face, ceux qui sont de côté se tournent vers celui du milieu. Tous portent des vêtements longs, ornés de perles et de pierres. Les têtes ne se sont pas conservées, le reste est fort dégradé et ne permet guère de déterminer le sujet. Les couleurs des tissus sont claires, transparentes, les plis longs et droits.

Бюст на светец

V

Buste d'un saint

Бюстът на светец, който се вижда между два орнамента от втората живопис, съставя може би част от стоящата в три четвърти профил фигура с молитвено прострени към центъра на църквата ръце. Главата, обкръжена с нимб, представя старец с разрошена брада и с дълги коси; облеклото се състои от жълт хитон с „клав“ на рамото и сивозелен химатий.

Le buste d'un saint apparaît entre deux fragments de peinture de la deuxième série dans une attitude de prière, vers le milieu de l'église. C'est la tête d'un vieillard avec la barbe en désordre, et de longs cheveux entourés d'un nimbe. Costume: chiton jaune avec le clavus sur l'épaule, himation gris-vert. Peut-être ce buste faisait-il partie d'une figure de trois-quarts tendant le bras vers un personnage disparu, au centre.

Двама монаси-светци

VI

Deux saints moines

Боянската църква

42

L'église de Boïana

Двама светци в монашески дрехи стоят с лице към зрителя, като държат с две ръце косо пред гърдите си разгънати свитъци. От фигурата в северния склон на арката са се запазнили незначителни фрагменти; от фигурата в южния склон — целият торс, от шията до коленете. Вторият светец е облечен в

Tous deux sont en habits de moine, debout et de face, tenant obliquement de leurs deux mains et, contre leur poitrine, des rouleaux déployés. Le personnage peint sur la pente nord de l'arc n'a conservé que des fragments indiscernables, celui de la pente sud a conservé son torse en entier, depuis le cou

бял хитон и в керемиденочервена мантия; на гърдите му виси сивожълтият край на „кукола.“ В свитъка се четат откъс от гръцки надпис: ο Χερουχραυτος εις χ... οβε ουρ(κ)ω κατα... δια πασ...

jusqu'aux genoux. Il est vêtu d'un chiton blanc et d'un manteau brun-rouge. Sur la poitrine pend l'extrémité gris-jaune de la cucule. Sur le rouleau, des fragments d'inscription grecque: ο Χερουχραυτος εις χ... οβε ουρ(κ)ω κατα... δια πασ...

VII

Разпятието (?)

La Crucifixion (?)

В самия зенит на люнетата на западната стена, под падналата мазилка на втората живопис, се открива широка тъмнокафява вертикална ивица, увенчана с друга, къса и хоризонтална (във вид на буква Т). Тези ивици са ограничени в тесен жълт ръб. Отляво букви: IC.¹²

Au centre de la lunette, sous l'enduit de la deuxième série de peintures, a été mise à la lumière une large bande verticale d'un ton brun foncé, surmontée d'une autre bande en forme de T. Elles sont bordées de petites lisières jaunes; à gauche on voit les lettres: IC.¹²

VIII

Успението ■ св. Богородица (таблица XXII)

La Dormition de la Vierge (pl. XXII)

Миниатюрна сцена: св. Богородица лежи на легло с глава наляво, покрита с тънмомалинов мафорий, от който се подава само лицето и тънката шия. Над нея стои Христос в малиново и синьо облекло и държи малката „душа“ в бели пелени. Цялата му фигура е обкръжена с бяла мандорла. Отдясно на леглото се виждат няколко неясни фигури на апостоли, над св. Богородица (зад леглото) се е навел един ученик в светлолилаво облекло.

Une scène en miniature. Sur un lit la Vierge est couchée, enveloppée d'un maphorium cramoisi sombre, comme d'un linceul, d'où émerge seulement le visage et le cou délicat. Au-dessus d'elle, le Christ dresse, dans un vêtement cramoisi et bleu foncé, tenant la petite âme enveloppée de bandelettes blanches. Tout son corps est entouré d'une gloire blanche ■ forme d'amande. A droite du lit quelques figures d'apôtres peu distinctes; au-dessus de la Vierge (au-delà du lit) un disciple incliné en costume lilas clair.

IX

Двама прави светци ■ притвора (гл. образ 7, таблица XLIV)

Deux saints debout dans le narthex (v. fig. 7, pl. XLIV)

а) Светец (може би св. Никола — един от двамата светци, на които е посветена църквата), обърнат с лице към зрителя. Главата не е запазена. В лявата ръка държи евангелие, поставено върху бял плат с ресни и шарки от дребни цветчета. Светецът носи дълга светлосиня дреха и червенокафяв фелон; на гърдите — драгоценен епитрахил, на раменете — бял омофор с черни кръстове.

a) Un saint (peut-être saint Nicolas, l'un des deux saints auxquels est dédiée l'église de Boïana) est debout, et de face. La tête ne s'est pas conservée. Dans la main gauche, il tient l'Evangile, placé sur un linge blanc à bordure, orné de mignonnes fleurettes. Costume: le vêtement de dessous est bleu pâle; le fêlon rouge-brun; sur la poitrine un précieux épitrachéon, sur les épaules un omophore blanc à croix noires.

б) Неизвестен светец, с доста голяма кестенява брада (може би вторият светец на църквата св. Пантелеймон) стои с лице към зрителя. Запазена се е главата и раменете; облеклото е тъмносиньо с бели „светлини“.¹⁴

b) Un saint inconnu, avec une assez grande barbe châtain (peut-être le deuxième saint de l'église de Boïana, saint Pantaléimon)¹⁴ est debout, de face. La tête s'est conservée, ainsi que les épaules, recouvertes d'un vêtement bleu foncé avec des „lumières“ blanches.

Втората живопис Стенописи в купола:

1

Христос Вседържител (таблица XIV)

Бюст в медальон от цветовете на дъгата (жълт, син и червен). Продълговато, твърде красиво лице, обкръжено с изобилна кафява коса и продълговата

Друга декорация Peintures de la coupole:

Le Christ Pantocrator (pl. XIV)

Un buste du Christ dans un médaillon dont les couleurs font penser au prisme (jaune, bleu et rouge). Le visage, très beau, est allongé, encadré d'une

Боянската църква

43

L'église de Boïana

раздвоена брада. Големите продълговати очи гледат властно и строго изпод извитите като дъга вежди; тънък, почти прав нос; малки свити устни; необикновено дебела шия и грамадни, могъщи плещи.

Зеленикав хитон с металически отблясък, оживен с виолетови и бели тънки линии („шрафировка“), излизащи под разни ъгли от шията. На лявото рамо е праметнат краят на индигов химатий; другият му край чрез широкия жест на благославянето е праметнат над дясното рамо и образува нещо като широка торба, върху която се откроява благославящата ръка (големият пръст е съединен с третия, четвъртия и петия; третият пръст е едва сгънат, а вторият е сгънат, но не се допира до големия). Цялата китка е извита, обърната с дланта към зрителя, но е полузакрита под мантията. Дясната ръка притиска към гърдите открита книга с надпис: **Види вид(и)ти тук аз съм** и нист много разсе мин.

Книгата има две червени закопчалки. От надписа в медальона (по индиговия фон) са запазени само няколко букви: **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**.

Ангели, които крепят централния медальон

Осем ангела (по два между четирите прозореца) крепят с вдигнатите си две ръце края на медальона. Те всички са облечени в дълги хитони с прави дипли (полата образува хоризонтална линия) и в химатии, праметнати през лявото рамо. Дрехите показват следните комбинации на бои: синьо с розово, жълто с тъмносиньо, светлосиньо с жълто, тъмносиньо с червено, малиново с тъмносиньо (?), с бледосиньо. Хитоните имат червени клави. Крилата са много дълги, почти до петите (кафявожълти и тънморавни). Изображенията са еле запазени, поради което подробностите не личат.

Пандантивите

3. Югоизточният. Евангелист с лице, обърнато наляво, седи на широко кресло и пише. Акцесоарите (кресло, постройка и др.) са приблизително същите, както в следните две изображения.

4. Югозападният. Евангелист с лице наляво, стои прав с кръстосани крака и глава, наведена над евангелието. Широко голо чело и малка брада. Зад фигурата — голямо бяло кресло с ниско обзидание с червен полукръгло седалище. Отзад — здание с червен двустранен покрив.

5. Северозападният. Евангелист седи пред маса, на която е сложено шише с мастило и пише. На свитъка личат няколко букви: **κ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅** и **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**.

haute et épaisse masse de cheveux bruns et d'une longue barbe bifurquée. Les yeux en amande, sous les arcs épais des sourcils, ont un regard imposant et sévère; le nez, mince et presque droit, la bouche petite et contractée; le cou est d'une largeur exagérée, les épaules énormes. Le costume est un chiton verdâtre aux reflets métalliques, rehaussé de fins traits blancs et mauves, partant du col en sens divers. Sur l'épaule gauche descend un pan de l'himation indigo, l'autre pan du vêtement est rejeté sur l'épaule droite par le geste large de la main qui bénit, et reproduit à peu près la forme d'un sac gonflé; sur ce fond apparaît le poignet de la main droite bénissante (le pouce est réuni au 3^e, 4^e et 5^e doigts de telle sorte que le 3^e est fléchi, le 2^e un peu courbé mais sans toucher le pouce). Le poignet est entièrement tordu, laissant voir la paume tournée vers le spectateur, tout en restant lui-même caché à demi. Le bras droit presse contre la poitrine un livre ouvert avec inscription: **Вид(и)ти вид**

тук аз съм и нист много разсе мин.

Le livre est pourvu de deux petits fermoirs rouges. De l'inscription à l'intérieur du médaillon (sur fond indigo) il ne subsiste que quelques lettres: **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**.

2

Des anges portant le médaillon central

Huit anges, répartis deux par deux, autour des quatre fenêtres, soutiennent de leurs mains levées le bord du médaillon. Ils sont vêtus de longues robes tombant en plis droits (le bas de la robe formant une ligne droite) et d'un himation qui retombe sur l'épaule gauche. Ces robes sont fleuries de colorations associées de la façon suivante: bleu-rose; jaune-bleu foncé; bleu pâle-jaune; bleu foncé-rouge; cramoisi-bleu foncé; ? — bleu pâle. Sur les robes sont jetés des clavi pourpres. Les ailes sont très longues, descendant presque jusqu'aux talons (elles sont brun-jaune et cramoisi foncé). On peut discerner les détails, à cause du mauvais état de conservation.

3 — 6

Les Pendentifs

3. Pendentif sud-est. Un Evangéliste est assis, la face tournée à gauche. Il écrit. Les accessoires (fauteuils, édifices, etc.) sont à peu près les mêmes que ceux des deux figures suivantes.

4. Pendentif sud-ouest. Un Evangéliste debout, les jambes croisées. Il est penché sur un manuscrit (la face tournée à gauche). La tête est étirée en hauteur, le front chauve, la barbe petite. Derrière cette figure, un grand fauteuil blanc avec un dossier bas et un siège semi-circulaire rouge. Au fond, un lourd édifice muni d'un toit rouge à deux pentes.

5. Pendentif nord-ouest. Un Evangéliste est assis devant une table et écrit. Sur le rouleau quelques lettres apparaissent: **κ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅** и **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**.

Акцесоарите са същите, както по-горе (същото кресло, здание с две арки). Отляво — друго здание със завеса и подставка на четири крака. Евангелистът е облечен в бял хитон с червени клави и в малинов химатий.

6. Североизточният. Евангелист Йоан стои прав, обърнат наляво, облечен в тъмни дрехи. Вдясно стои Прохор и пише. Той е в светлосиня и небесносиня дреха. Пред Йоан се вижда маса, зад нея — постройка с червен покрив. Отзад — висока сива планина. Върху подставката на Прохор свитък с надпис: **исхнн (сх) слого**. Всички тези образи са еле запазени, поради което подробностите не личат.

Св. Убрус

(Τὸ ἄγιον μανδύλιον)

Върху гладко, изопнато на стената правоъгълно платно е нарисован кръгъл нимб и в него главата на Христос с къса, раздвоена брада и две къдрици отстрани на лицето. Платът е бял с четири червенокафяви резки от всяка страна и с обикновени ресни от двата тесни края. Надпис: **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**. Изображението не е добре запазено, поради което подробностите на лицето не личат.

Св. Керамида

(Τὸ ἄγιον κεράμιον)

Върху червен правоъгълник е нарисован кръгъл жълт нимб и на него Христовият лик с малка раздвоена брада и две къдрици отстрани на лицето (същият тип, както при св. Убрус). Изображението е запазено само в долната си част; на лицето, до носа.

Христос Емануил

Образ до пояса на Христос, млад, без брада, благославящ с дясната ръка пред гърдите, а в лявата държи свитък; облечен е в жълти дрехи. Надпис: **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**.

Христос Ветхий Денни

Образ до пояса на Христос. Старец с дълга бяла брада, благославящ именословно с дясната ръка, а в лявата държи свитък. Светло облекло. Надпис: **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**. Образът е полуизтрит, поради което много неща не личат.

(βαλκανικά). Les accessoires sont semblables à ceux de la figure précédente (même fauteuil, même édifice à deux arcs). A droite, un second édifice, avec un rideau et un pupitre sur quatre pieds. L'Evangéliste est vêtu d'une robe blanche avec clavi rouges et un himation cramoisi.

6. Pendentif nord-ouest. Saint Jean l'Evangéliste est debout, tourné du côté gauche, vêtu d'habits sombres. A sa droite St. Prochor est assis et écrit ce qui lui dicte l'apôtre. Son vêtement est vert clair et bleu ciel. Devant St. Jean, on aperçoit une table; derrière cette table, une construction avec un toit rouge. Au fond une haute montagne grise. Sur le pupitre de Prochor, le rouleau avec l'inscription: **исхнн (сх) слого**. Ces peintures sont mal conservées, de sorte qu'on ne peut distinguer les détails.

7

La Sainte Face

(Τὸ ἄγιον μανδύλιον)

Sur un linge rectangulaire étendu à plat contre le mur, on a représenté un nimbe circulaire, et dans ce nimbe la tête du Christ avec une barbe qui se partage en deux, et deux boucles de cheveux de chaque côté du visage. Le linge est blanc orné de quatre petites bandes brun-rouge et d'une simple frange de chaque côté. Inscription: **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**. Les peintures sont médiocrement conservées, et le type du visage est peu discernable, pour les détails.

8

La Sainte Brique

(Τὸ ἄγιον κεράμιον)

Sur un rectangle allongé de couleur brun-rouge est représenté un nimbe jaune circulaire, et sur ce nimbe le visage du Christ avec une petite barbe qui se partage en deux, et deux boucles de cheveux de chaque côté de la figure. Le type est le même que celui de la Sainte Face. La peinture ne nous a été conservée que pour la partie inférieure, jusqu'au nez.

9

Le Christ Emmanuel

Image à mi-corps du Sauveur, jeune, imberbe. Il bénit de sa main droite, levée devant la poitrine; la main gauche tient un rouleau. Le vêtement est jaune. Inscription: **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**.

10

L'Ancien des Jours

C'est une figure à mi-corps du Christ âgé, avec une longue barbe grise. Il donne sa bénédiction avec les deux doigts croisés en X, de la main droite, et tient dans l'autre le rouleau non déployé. Le costume est de couleur claire. Inscription: **κ̅ χ̅ [κ̅ α̅ μ̅] ж [и] α̅ β̅**.

La peinture est à demi effacée, une grande partie n'en est plus discernable.

Степоники в апсидата:

Св. Богородица с Младенеца между два архангела (таблица XV)

Св. Богородица, обърната към зрителя, седи на трон с високо облегалo и държи Младенеца пред гърдите си. Той е представен като дете на 2—3 години, благославящо двете си вдигнати ■ разперени ръце. Краката на двете фигури са обърнати малко наляво.

Св. Богородица е плътно загъната във виолетов мафорий върху син хитон. По полата на мафория и по ръкавите на хитона минава двойна жълта ивица. По полата има освен това прости ресни. Краката са обути ■ тъмночервено. Младенецът е в жълто облекло, гъсто шрафирано, от което се подават само пръстите ■ краката. Двете лица са съвсем изтъркани до основния фон. От двата еднaкви жълти нимба този на Младенеца ■ запазил следи от разширяващия се към краищата кръст. Тронът е украсен на предната страна с цветни камъни; върху него са сложени две дълги възглавници (червена ■ зелена) с изшити (с черно върху жълто) краища. На облегалото между две извити стълбчета е изопната бяла тъкан с двойни червени резки. Пред трона е поставено малко столче за краката.

От страни два архангела в поза на адорация държат в едната си просната към Младенеца ръка кълбо с кръст („Божия печат“) и молитвено протягат към св. Богородица другата си ръка. Главите им са изтъркани, крилата са запазили само белия и виолетов (?) фон. Архангелите са облечени ■ далматики: левият — във виолетова с гъсти жълти шарки (ромбовидна плетеница с крин вътре във всяка халка), десният — в тъмночервена, както изглежда, без никакви шарки. И двете далматики имат широка жълта пола, а по раменете са изшити. Архангелите имат лороси, кръстосани на гърдите и висящи от ръцете, които държат кълбото; обути са с червени обувки, обсишани с бисери.

Четири църковни отци

Те са представени в цял ръст, обърнати към центъра на изображението.

В северната половина ■ апсидата:

12. Св. Григорий Богослов: Св. Григорий (с(а) — гма) — Старец с високо чело; къси коси по темето и слепите очи, трапецовидна бяла брада, прав нос и

Peintures de l'abside:

La Vierge à l'Enfant entre les archanges (pl. XV)

La Vierge est assise de face sur un trône à dossier élevé, tenant devant sa poitrine l'Enfant. Celui-ci est représenté à l'âge de deux ou trois ans. Il est également de face, et béni de ses deux bras levés et étendus. Les jambes de ces deux personnages sont tournées légèrement vers la gauche.

La Vierge est enveloppée d'un ample voile (ma-phorium), et d'un chiton bleu foncé. Au bas de sa robe et sur les manches court une double bande jaune, une simple frange termine le bas.

Les pieds sont chaussés de rouge foncé. L'Enfant porte un vêtement jaune à reflets dorés, laissant dépasser seulement les doigts des pieds. Les deux visages sont effacés, et ne laissent plus voir que l'enduit (fond jaune). Des deux nimbes jaunes identiques, celui de l'Enfant a conservé des traces d'une croix s'élargissant vers les extrémités.

Le côté antérieur du trône est orné de pierres précieuses. Deux longs coussins sont posés dessus (un rouge et un vert; les deux extrémités sont brodées en noir sur jaune). Entre les deux colonnettes qui forment les montants du dossier et la traverse, une toile blanche à raies rouges est tendue. Devant le trône, un tabouret.

De chaque côté, deux archanges en adoration; ils tiennent tous deux dans leurs mains qui s'avancent symétriquement vers le centre du tableau, une sphère marquée de la croix („sceau de Dieu“). Leur autre main est tendue vers la Vierge en une attitude de prière. Les têtes sont effacées, les ailes n'ont conservé que l'enduit blanc et violacé. Les archanges sont vêtus d'une dalmatique. Celle de gauche est ornée d'un dessin serré jaune (un réseau losangé avec la fleur de lys dans chacune des mailles du réseau). Celle de droite, rouge foncé, est, semble-t-il, sans aucun ornement. Toutes deux portent une large bande jaune au bas de la robe et des pièces d'étoffe brodées fixées aux épaules. Les archanges ont de larges laura qui se croisent sur la poitrine, et retombent sur les mains qui portent la sphère. Les chaussures sont rouges, rehaussées de perles.

Quatre Pères de l'Eglise

Ils sont représentés debout et orientés vers le centre du tableau.

Moiitié nord de l'abside:

12. Saint Grégoire le Théologien (Θεολόγος): Св. Григорий (с(а) — гма) — Vieillard, avec un front haut, des cheveux courts sur le sommet de la tête

приподвигнати ъгли на веждите. Облечен е в бял фелон и омофор с големи черни кръстове. Контурите на диплите са набелязани с тънки жълти линии. С двете ръце (лявата вдигната) държи свитък с надпис: изречено пръстите ч(ъ)стен и пръстелого'ва'в'ени' ва(а)а(у)чичи'наши по'городни. Под коленете изображението не е запазено.

13. Св. Василий Велики: Св. Василий Лицето е изтрито. Може да се отгатне по дългата брада. Облеклото е като при св. Григорий, обаче има кръстове само ■ омофора. В свитъка надпис: ... тник... | дестикн излаш(и)хх палт(ъ)с(и)мми по хитин при | ступити. Долната част на фигурата не е запазена.

et sur les tempes, et avec une barbe grise s'élargissant vers le bas. Un nez droit, des sourcils aux extrémités relevées. Il est vêtu d'un félon blanc et d'un omophore ornés de croix noires. Le dessin des plis est indiqué par de fines lignes jaunes. Des deux mains (la main gauche levée) il tient le rouleau avec inscription: изречено пръстите ч(ъ)стен ■ пръстелого'ва'в'ени' ва(а)а(у)чичи'наши по'городни. Au-dessus des genoux, la peinture ne s'est pas conservée.

13. Saint Basile le Grand: Св. Василий — Le visage est effacé. On peut deviner qu'il avait une longue barbe. Le vêtement est le même que celui de saint Grégoire, mais les croix sont sur l'omophore seulement. Sur le rouleau, l'inscription: ... тник... | дестикн излаш(и)хх палт(ъ)с(и)мми по хитин при | ступити. La partie inférieure de la figure ne s'est pas conservée.

В южната половина на апсидата:

14. Св. Герман: Св. Герман Лицето е изтрито. Облеклото е като това на св. Василий. На полуизтрития свитък се четат само отделни букви. Фигурата е запазена само до гърдите.

15. Св. Иоан Златоуст: Св. Иоан Златоуст Лицето е изтрито. Облеклото като ■ на св. Григорий. ■ свитъка се четат само отделни букви. Фигурата е запазена само до гърдите.

Partie sud de l'abside

14. Saint Germain: Св. Герман Le visage est effacé. Le vêtement est comme celui de saint Basile. Sur le rouleau à demi effacé on ne distingue plus que quelques lettres. La figure ne s'est conservée que jusqu'à la poitrine.

15. Saint Jean Chrysostome: Св. Иоан Златоуст — Le visage est effacé. Le vêtement, comme celui de saint Grégoire. Sur le rouleau, quelques lettres seules sont visibles. La figure ne s'est conservée que jusqu'à la poitrine.

Св. диякон Лаврентий (бюст) (таблица LIX)

Младо лице с вчесани назад къси коси и с кафява раздвоена брада, стигаща до слепите очи. Лицето и гърдите са обърнати към зрителя; в свитата дясна ръка пред гърдите държи кръст, в лявата, която е покрита с „червен въздух“, дарохранителница. Светецът е облечен в бял стихар със синя яка и наръкавници; на лявото рамо има тесен орар с надпис: αγιος, αγιος, αγιος. Дарохранителницата ■ обсишана с бисери.

16

Saint-diacre Laurent (buste) (pl. LIX)

Le saint est représenté en buste. Le visage est jeune, encadré de cheveux relevés ■ arrière, assez longs, et avec une petite barbe brune qui se partage en deux, et monte sur chaque joue, jusqu'aux tempes. Le visage et tout le corps se voient de face; la main droite, fléchie devant la poitrine, tient une croix; dans la main gauche, masquée par un cor-croix; dans le ciborium. Le saint est vêtu d'une aube à col et à manchettes bleus, sur l'épaule gauche un étroit horarion (ὠράριον) avec l'inscription: αγιος, αγιος, αγιος. Le ciborium est parsemé de pierreries.

Св. Евплий (таблица LX)

Бюстът на този диякон е напълно сходен с предишния; само лицето е без брада. Надпис: Св. Евплий (αα).

17

Saint Euphle (pl. LX)

Le buste du saint diacre est semblable au précédent, mais le visage est imberbe. Inscription: Св. Евплий (αα).

Св. диякон Стефан (таблица LXI)

Св. диякон Стефан е напълно сходен с предишния; само лицето е без брада. Надпис: Св. Стефан (αα).

18

Saint-martyr Etienne (pl. LXI)

Le saint, tout jeune, est représenté debout; dans la main droite il tient la croix, dans sa main gauche,

ръка — свитък. Лицето без брада, с къси коси. Облечен е в тъмен (виолетов?) хитон и в сивокафяв химатий. Под бедрата изображението не е запазено.

tombante — un rouleau non déployé. Son visage imberbe est entouré de cheveux courts. Son costume est un chiton foncé (lilas?) avec un himation gris brun. Au-dessous des hanches, la peinture ne s'est pas conservée.

Възнесението (таблица XIII и XXX)

19

L'Ascension (pl. XIII et XXX)

В зенита на арката — кръгъл бял диск, носен от два летящи ангела. В него на двойна дъга (представяща „небесната дъга“) седи Христос, опирайки се с краката си на други две такива дъги. Дясната ръка е вдигната за благословия, в лявата държи свитък. Главата е изтрита, средната част на тялото е разрушена. Облеклото (хитон) е малниково с дребна шрафировка от жълти линии. Ангелите носят диска на едното рамо, като го поддържат с двете си ръце, от които едната е вдигната над главата, а другата е спусната надолу, и се притискат с цялото си тяло към диска. Запазена е само главата на северния ангел: дълго лице, големи, силно засенчени очи, прав голям нос, прилепнали към главата коси. Единият ангел (вляво) е облечен в бял хитон със син клав на рамото и индигов химатий (около корема и краката) с ярки светлини в ъглите. Другият е в розов химатий и тъмен (изтрит) хитон. И двамата са обути в червени обувки с бисери.

По склоновете на арката има две групи прави фигури. В северния склон — св. Богородица, с ръце, молитвено вдигнати пред гърдите, и отстрани един ангел с цъфнал жезъл и апостол Петър; зад тях петима други апостоли. Фигурите от първия ред, особено св. Богородица, са съвсем статуарни, неподвижни; напротив, останалите са в оживени пози, с вдигнати нагоре глави и ръце. Св. Богородица е в син хитон, малинов мафорий със светъл край и ресни и червени обувки с бисери; ангелът е в бяло облекло и червен нимб, с бисерен наниз в косите и бисери по червените обувки. Заслужава да се изтъкнат красивите антични лица на тези две фигури с продълговато овално лице, дълъг прав нос и изразителни, засенчени очи. Апостол Петър е в червен химатий (с бели светлини) и бял хитон с червени вертикални клави. Всичките фигури от първия ред имат твърде удължени пропорции. Зад групата се издига висока закръглена планина с малък скалист връх и две дървета (на дълго стелбодва или три листа, които излизат от едно място). Между тях надпис: Възнесение.

В южния склон на свода има друга подобна група. В края стои ангел в бели дрехи, като показва надгоре с нерешителен жест на вдигнатата пред гърдите ръка. Едното му крило е спуснато. Наред с него, но малко по-високо са представени апостоли, които са почти съвсем изтрити (виждат се краката в сандали и части от дрехите). Един от тях като че ли държи книга. Над групата се издига планина с дървета, както в северния склон на свода.

Au centre de l'arc, un disque blanc, porté par deux anges volants. Dans ce disque, sur un arc double figurant un arc-en-ciel, le Christ est assis, reposant ses pieds sur un deuxième arc double semblable à l'autre. La main droite est levée pour bénir, la main gauche tient le rouleau posé par une de ses extrémités sur le genou. La tête est effacée, la partie médiane du tronc est détruite. Le vêtement est un chiton violet, modelé en jaune.

Les anges portent chacun le disque sur une seule épaule. D'une main placée en arrière et au-dessus de leur tête, ils le retiennent; l'autre main, placée bas et repliée, fixe le disque contre lequel s'appuie tout leur corps cambré. La tête de l'ange du côté nord s'est seule conservée. Il a l'ovale du visage allongé, de grands yeux fortement ombrés, un grand nez droit, des cheveux plaqués sur la tête. L'un est vêtu d'un chiton blanc à clavus bleu sur l'épaule, et d'un himation indigo (autour du ventre et des jambes), présentant des „lumières“ en coin fortement accusées. L'autre porte un himation rosâtre et un chiton sombre (délabré). Tous deux ont des chaussures rouges emperlées.

Sur la courbure de la voûte, deux groupes de personnages debout. Au nord, la Vierge, de face, les mains levées devant la poitrine dans l'attitude de la prière. A ses côtés, l'apôtre Pierre tient une baguette fleurie. Derrière eux, cinq autres apôtres. Les personnages de la première rangée, et principalement la Vierge sont immobiles; au contraire, les autres ont des poses vivantes: ils regardent en haut, les mains levées. La Vierge est vêtue d'un chiton bleu foncé, d'un maphorium violet, à bordure claire et à franges, et de chaussures emperlées; l'ange, en blanc, avec un rang de perles rouges, un nimbe rouge autour de la tête. Ces deux anges sont remarquables par leur beauté antique: l'ovale du visage, le long nez droit, et les yeux enfoncés et ombrés. L'apôtre Pierre est vêtu d'un himation rouge (avec des „lumières“ blanches) et d'un chiton blanc garni de clavi verticaux. Tous ces personnages sont très allongés. Au-dessus de ces groupes de personnages, une haute montagne avec un petit sommet rocheux et deux arbres (de longues tiges garnies d'une touffe de deux ou trois feuilles). Entre ces arbres l'inscription suivante: Възнесение.

Sur la courbure du côté sud, un groupe semblable à celui du côté nord. Au bord, un ange, en blanc, montrant le ciel d'un geste timide de son bras redressé devant la poitrine. Une de ses ailes est rabat-

Преображение (таблица XVI и XVII)

20

La Transfiguration (pl. XVI et XVII)

В средата стои Христос в мандорла, състояща се от шест сини и бели широки ивици. Той е обърнат към зрителя и благославя с дясната си ръка, а с лявата опира червен свитък върху бедрото си. Лявото му коляно е слабо свито. Облечен е в бял химатий, метнат върху също бял хитон (те се различават само по диплите — сини и жълти). Кръглото му лице е рязко моделирано и обкръжено с тъмнокафяви коси и брада, мустаци са малки, очите съвсем тъмни под извити вежди, носят прав. В нимба, на раменете, на кръста има по четири бисера. Девет лъча се разпръсват от ореола — всички страни, пресичайки стоящите отстрани — Христос Мойсей и Илия и достигайки апостолите. Пророците стоят във от сиянието, в подножието на две планини, поместени (вероятно поради липса на място) по краищата. Мойсей е представен като старец, Илия — на средна възраст. Двамата имат дълги коси до раменете. Лицето на Илия, който държи книга в двете си ръце, по тип е по-близо до лицето на Христос. Лицето на Мойсей се характеризира със силно засенчени очи, които контрастират с побелелите коси и брада. И двамата са облечени в бели хитони с червени клави и в цветни мантии (Мойсей в жълта, Илия в светло-виолетова), като при това светлините и при двете мантии са представени чрез тънки бели линии. Планините изхождат от една хоризонтална линия и се състоят от няколко отделни стълбообразни скали, издигащи се на разна височина. Осветените плоскости са бели, предните части са в полусянка, задните — в пълна сянка. Лявата планина е синьосива, дясната — зеленикава. В пукнатините на скалите са представени малки растения с пирамидални върхове на тънки стебла.

Под ландшафтният фон иде тъмносиния ивица. В подножието на скалите — върху тази ивица са представени апостолите. Средният (Йоан), вляво от Христос, е много зле запазен. Отвърнал лицето си от Христос, той е сложил главата на ръката си, опряна с лакътя на земята. Вляво друг апостол (Яков), който пада с главата надолу и закрива с двете си ръце лицето. Дългите му дрехи (сини и малинова) обгръщат цялата фигура, която скриват като в торба, без да се развява нито един край от тях. Вдясно, в ъгъла, стои на колена апостол Петър, протегнал лявата си ръка към Христос. Той е облечен в бял хитон с червен клав и в жълт химатий с бели светлини. Горещи, отстрани на прозорците, се четат надписи: Пръве | ражен | не | гни.

Le Christ, enveloppé d'une Gloire rayée de bandes alternativement blanches et bleues, occupe le milieu. Il se tient debout, de face; la main devant la poitrine fait le geste de la bénédiction; de sa main gauche il appuie contre sa hanche un rouleau rouge non déployé. Le genou gauche est fléchi; l'himation est blanc et jeté sur un chiton également blanc. On distingue des plis colorés (bleu pâle et jaunâtre) qui retombent sur le bras gauche. Le visage est arrondi, avec des traits profondément accusés, encadré de cheveux châtain foncé et d'une barbe de même couleur. De petites moustaches, des yeux très noirs sous des sourcils arqués, un nez droit. Sur le nimbe crucifère sont réparties des pierreries, quatre par quatre. Neuf rayons divergents parlant de la Gloire, transpercent Moïse et Elie, placés de chaque côté du Christ, et atteignent les apôtres. Les prophètes tiennent en dehors de la Gloire, pied des deux montagnes situées (vraisemblablement à cause du manque de place) près des bords du tableau. Moïse est un vieillard, Elie un homme d'âge moyen. Ils portent tous deux de longues boucles sur les épaules. Elie tient un livre. Le type du visage d'Elie ressemble beaucoup à celui du Christ. Le visage de Moïse est remarquable par l'enfoncement des yeux sombres contrastant avec la barbe et les cheveux gris. Tous sont vêtus de chitons blancs ornés de clavi rouges et de manteaux de couleurs diverses retenus sur la poitrine (celui de Moïse est jaune, celui d'Elie gris-bleu). L'un et l'autre sont éclairés de lumières blanches, d'un fin dessin. Les montagnes, de chaque côté, parlent d'une ligne horizontale et sont composées de quelques rochers en formes de pylônes, s'élevant à diverses hauteurs. La plate-forme est éclairée (blanche), la partie antérieure dans la demi-teinte, la partie postérieure dans l'ombre. La montagne de gauche est dans les tons bleu-gris, celle de droite, dans les nuances verdâtres. Entre les fentes des rochers poussent de petites plantes qui ont l'air de petits triangles au bout d'une tige mince. Au-dessous du paysage formant toile de fond, une bande bleu foncé. Au pied des rochers, et se détachant sur cette bande — les apôtres. Celui du milieu (Jean), à gauche du Christ, est très mal conservé. Se détournant du Christ il appuie sa tête sur sa main, en s'accoudant par terre. A gauche, l'apôtre Jacques tombant à la renverse et cachant dans ses mains son visage qui est de face, mais complètement dissimulé derrière les paumes. Un long vêtement dissimulé derrière les paumes. Un long vêtement (bleu foncé et violet) enveloppe largement le corps et le cache gauchement sous cette espèce de

ПРЕД | РАЖЕНН | ГНО.

Peintures dans l'église même:

21

L'Annonciation
(pl. XIX et XX)

Derrière l'archange, on aperçoit un mur, l'archange lui-même marche sur un sol vert. Inscription au-dessus de l'archange: $\text{ΑΥΓΑΝΗ} | \text{ΓΑΒΡΙΗΛ} | \text{ΡΑΔΟΥΝΚΑ} | \text{ΠΡΩΤΑ} |$
($\phi\gamma\mu\alpha$) $\overline{\alpha\gamma}$ с тв ($\phi\alpha$).

22

Сцената е зле запазена. Личат само прегърнатите фигури на св. Богородица и Елисавета. Зад тях се виждат две малки здания. В лявото входът е покрит със завеса, приповдигната от слугинята.

Надпис: *цѣлование.*

L'œuvre est très mal conservée. On aperçoit encore le mouvement de Marie et Elizabeth s'embrassant dans un geste naturel. Au fond à gauche un petit édifice avec un rideau soulevé par une servante qu'on devine seulement. Inscription: "E. B. 1811".

23

La Nativité
(pl. XXI et XXII)

Au-dessous de l'Enfant, on aperçoit la scène du bain. L'Enfant, de face est assis jusqu'au ventre dans un bassin rond, bénissant de sa main droite. Le visage expressif, aux yeux ombrés, est entouré d'un nimbe rouge. Une femme (la sage-femme Solomiè), dont la coiffure est rayée noir et blanc, tient l'Enfant, à gauche, des deux mains, en même temps que, à droite un autre personnage (dont un fragment s'est conservé), verse dans le bassin de l'eau d'une cruche. En haut, des montagnes; à gauche on aperçoit le nimbe d'un ange. A droite, au fond, des traces d'inscription: К... БТС... | ККА... | Ш...

24

La Fuite en Egypte (?)

On ne distingue plus, dans un paysage réduit aux bords du cadre, qu'une figure en haut à droite, reconnaissable pour un ange à cause de ses ailes. Elle domine une montagne. En bas, à gauche, les pattes de devant d'un âne ou d'un cheval blanc.

25

La Purification

La Vierge, accompagnée de Joseph, s'avance sur la gauche. Siméon et sainte Anne — en retrait à gauche — sont debout à droite. La vierge présente

на Симеон Младенеца — Христос, повит в бяло. Той е обърнат с лице към майка си; около главата му нимб. Йосиф държи два гълъба. Симеон е наведен и поема Христос с двете си ръце, покрити с края на химатия. Св. Богородица е в тънмомалинов мафорий, Йосиф — в синьо облекло. Всичките фигури са с нимбове. Между св. Богородица, Анна и Симеон се вижда кръгъл засводен киворий върху колони с червена завеса, която е обтегната между колоните и е закачена за една от тях. Пред кивория — ниски врати — олтарната преграда. Цялата сцена е зле запазена. Надпис: *ϣϣϣϣ ϣϣϣϣ*.

à Siméon l'Enfant Jésus, emmaillotté de blanc; le visage nimbé est tourné vers sa mère. Joseph apporte deux pigeons. Siméon s'incline et étend, pour recevoir l'Enfant, ses bras recouverts de son himation. La Vierge est vêtue d'un maphorium violet sombre, Joseph d'une étoffe bleu foncé. La couleur des autres tissus ne se distingue plus. Toutes les figures sont nimbées. Entre la Vierge, sainte Anne et Siméon, on aperçoit un ciborium rond et voûté, monté sur des colonnes muni d'un rideau rouge, tiré entre elles et assujéti à l'une des colonnes. En avant du ciborium, les petites portes basses de la grille de l'autel. Toute la peinture s'est mal conservée. Inscription: *ϣϣϣϣ ϣϣϣϣ*.

pieds du Christ, Marthe se retourne pour voir Lazare. Elles sont toutes deux nimbées; la première en maphorium lilas clair, la seconde en maphorium bleu foncé. L'inscription n'est pas conservée.

Кръщенiето (таблица XXIII)

26

Le Baptême (pl. XXIII)

По средата на сцената се намира реката Йордан, представена във вид на воден стълб, възпит нагоре, между два високи хълма. Долу водният стълб значително се разширява, заемайки цялата ширина на композицията. В реката Христос гол, полуобърнат надясно, пристъпва с десния си крак към св. Иван, като закрива с дясна ръка срамната си част и простира напред лявата си ръка. На брега вдясно стои св. Иван с цяла глава по-висок от Христос. Десният му крак е вдигнат в пресилено движение. Той слага дясната си ръка върху главата на Христос, а с лявата ръка придържа края на тънмовиолетовия химатий, наметнат върху бяла туника. Отляво се навеждат три ангела, като простират ръцете си, покрити с края на дрехите им. Те са твърде много изтрити, поради което едва личат. Нимбовете им са: жълт, червен и син. Водите на Йордан са небесносини, с бели хоризонтални струи. Десния долен ъгъл малка гола фигура плува към Христос.

Au centre de la scène, le Jourdain, sous l'aspect d'une colonne d'eau, s'incurvant en haut, resserré entre deux hautes montagnes. Au-dessous la colonne d'eau s'élargit sensiblement, occupant toute la largeur de la composition. Dans le Jourdain, le Christ nu. Tourné de trois-quarts à droite, il s'avance vers Jean-Baptiste (la jambe gauche est ramenée obliquement, la main droite cachant le sexe, l'avant-bras gauche soulevé). Sur la rive droite, Jean-Baptiste est debout, dépassant le Christ de la tête. Sa jambe droite est soulevée d'un mouvement exagéré. Il impose sa main sur la tête du Sauveur, sa main gauche reliant le pan de son himation violet sombre (posé sur une lunette blanche). A gauche, trois anges inclinés étendent les bras couverts d'un pan de leur vêtement. Ils sont tellement effacés qu'on les distingue à peine. Les nimbes sont jaune, rouge, bleu foncé. Dans le Jourdain bleu pâle, des bandes horizontales blanches figurent le courant, et dans le coin de droite, en bas, un tout petit personnage nu nage vers le Christ.

Възкресението на Лазар

27

La Résurrection de Lazare

Отляво се приближава Христос, вдигайки към Лазар благославящата си дясна ръка, а в лявата държи свитък. Той е в тънмомалиново и синьо облекло; зад гърба му, в края на композицията, двама апостоли: първият от тях, Тома, е млад (ср. Йоан 11, 16). Вдясно стои Лазар прав в тесния гроб, обвит в бял саван с черни връзки. Около главата, слабо наведена, той има нимб. Гробът има куполен покрив, който завършва с топка. Зад гроба надзърта фигурата на „приятеля“ на Лазар, като с една ръка затулва носа си, а с другата държи една от връзките на савана. В краката на Христос коленичат две малки фигури: Мария и Марта; Мария се е навела над краката на Христос, Марта поглежда към Лазар. И двете имат нимбове; първата е в светлолилав, втората в син мафорий. Надписът не е запазен.

A gauche s'avance le Christ, levant vers Lazare sa main en un geste de bénédiction, et serrant dans l'autre le rouleau non déployé. Il est vêtu de violet et de bleu sombre. Derrière lui, dans un des angles, deux apôtres forment un groupe compact (le premier tout jeune est Thomas, cf. Ev. Jean 11, 16). A droite, Lazare, debout, enveloppé dans un linceul blanc (des bandelettes noires et des petits points disposés trois par trois); sa tête est légèrement inclinée et nimbée. Il est entouré d'un haut et étroit édifice — le tombeau, qui est surmonté d'un toit incurvé en coupole terminé par un bouton circulaire. Derrière le tombeau on entrevoit „l'ami“ de Lazare, se bouchant le nez d'une main, et de l'autre tenant une des bandelettes du linceul. Aux pieds du Christ, deux figures minuscules à genoux, la face contre terre: Marie et Marthe. Marie est aux

Успението на св. Богородица

(образ 4)

28

La Dormition de la Vierge (fig. 4)

Св. Богородица лежи на високо легло, което заема почти цялата дължина на сцената. Главата вляво е малко повдигната и сложена на възглавница, очите са затворени, ръцете скръстени на гърдите. Леглото е покрито с тънмомалинова покривка, украсена с жълти шарки. На предната ѝ страна са изшити три големи кръга. Покривката е обсирана с бисери, особено по широката жълта пола.

La Vierge est allongée dans une haute couche occupant la largeur de la scène. La tête est légèrement soulevée et repose, à gauche, sur un coussin. Les yeux sont fermés, les mains croisées sur la poitrine. La couche est recouverte d'un voile violet sombre, ornements jaunes (sur la face antérieure, trois motifs de broderie ronds; des perles sont semées partout, en particulier au long de la large bande du bas). Le coussin est bleu foncé, avec un dessin qui se rapproche beaucoup des précédents. La Vierge est vêtue d'un maphorium violet (avec une bordure jaune et des étoiles sur le front et les épaules) et d'un chiton bleu sombre. Devant la couche, un tabouret avec des pantoufles. A la tête de la Vierge, deux candélabres portant des cierges allumés. Au-dessus de la couche, sur une Gloire blanche, une grande figure droite du Christ tenant dans ses bras l'effigie de la Vierge enfant (l'âme de la Vierge).



Fig. 4. La Dormition de la Vierge

Обр. 4. Успението на св. Богородица

Возглавницата е синя с шарки, сходни с тези на покривката. Св. Богородица е облечена в малинов мафорий, с жълт край и звезди на челото и плещите и в тънмомалинов хитон. Пред леглото — малко столче с обувките на св. Богородица. Пред главата — два свещника със запалени свещи. Над леглото в бяла мандорла се вижда високата права фигура на Христос, който държи в двете си ръце образа на св. Богородица в пелени — нейната душа, — облечена в бял хитон и мафорий. Отдясно се спуска малък ангел, краката на когото

de du bas). Le coussin est bleu foncé, avec un dessin qui se rapproche beaucoup des précédents. La Vierge est vêtue d'un maphorium violet (avec une bordure jaune et des étoiles sur le front et les épaules) et d'un chiton bleu sombre. Devant la couche, un tabouret avec des pantoufles. A la tête de la Vierge, deux candélabres portant des cierges allumés.

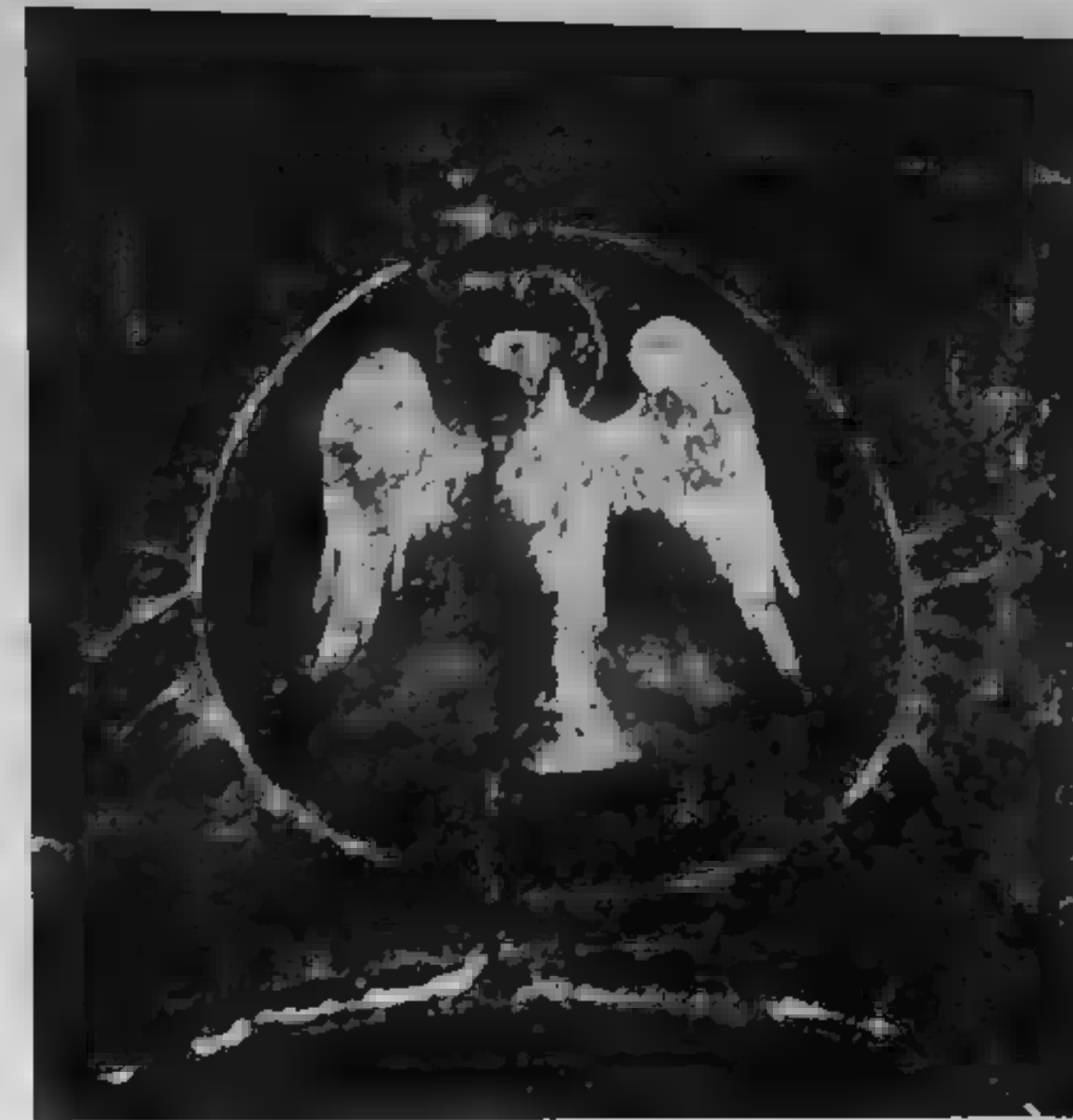
Au-dessus de la couche, sur une Gloire blanche, une grande figure droite du Christ tenant dans ses bras l'effigie de la Vierge enfant (l'âme de la Vierge).

са свити под прав ъгъл. Той е облечен ■ светлосиня туника и розов химатий, чиито краища покриват прострениите му към Христос ръце.

От двете страни на леглото са представени 12-те апостоли. При главата на св. Богородица — Петър с кадишница в дясната ръка; зад него евангелист с брада (Лука?); по-нататък един млад апостол (Йоанн) ■ още двама други, полузакрити от нимбовете на стоящите пред тях фигури. Зад леглото еднa стар апостол, който се държи за края на леглото и се навежда над покойната. Вдясно от леглото, отпред, апостол Павел се навежда над краката на покойната; зад него един старец-евангелист (Матей?) опира брадата на ръката си; вдясно от него друг апостол изтрива очите си с края на дрехата си; в дъното още трима апостоли на различна възраст (старец, мъж на средна възраст и юноша). ■ лявата част на композицията, зад апостолите, се виждат една до друга две по-малки фигури с дълги бради, облечени ■ омофори и с книги в ръцете (св. Дионисий Ареопагит и св. Василий Велики?). Апостолите са облечени ■ бели и розови (Павел), жълти и светлосини (Петър) и сини дрехи ■ имат сандали на краката си. Двамата светци ■ дъното имат бели омофори с големи черни кръстове. В дъното на композицията се издигат две прости сиви сгради, от които едната (вляво) има двустранен, а другата (вдясно) плосък покрив.

Elle est vêtue d'un chiton blanc et d'un maphorion. A droite, un petit ange vole vers elle, les genoux fléchis à angle droit. Sur sa tunique bleue, un himation rose, dont le bord couvre les mains tendues vers le Christ.

Des deux côtés de la couche les 12 apôtres. En tête, Pierre balance un encensoir, derrière lui un Evangéliste avec une courte barbe (Luc ?). Plus loin, Jean et encore deux disciples à demi dissimulés par les nimbes des deux premiers. Derrière le lit, un disciple vieux, se retenant au bord supérieur du lit, s'incline devant la défunte. A droite devant tous les autres, Paul vient dans un mouvement rapide, s'incliner devant la Vierge; après lui est un Evangéliste âgé (Matthieu?), le menton appuyé sur sa main; enfin un autre apôtre, barbu, ramenant vers ses yeux l'extrémité de son vêtement. Plus loin encore, trois têtes: celle d'un vieillard, celle d'un homme mûr et celle d'un jeune homme, diversement orientées. A gauche, au-dessus des apôtres, deux petites figures, serrées l'une contre l'autre, de saints vêtus d'omophores, avec des barbes en pointe (grise et noire), un livre à la main (saint Deny l'Aréopagite et Basile le Grand?). Les apôtres sont vêtus de robes blanches et roses (p. ex. Paul), jaune et bleu pâle (p. ex. Pierre) et bleu foncé. Ils portent des sandales. Les deux saints évêques ont d'énormes croix sur leurs omophores blancs. La scène se prolonge par derrière par deux édifices simples (gris), l'un (à gauche) avec un toit à deux pentes, et l'autre avec un toit plat.



Обр. 5. Св. Дух

Fig. 1. Le Saint Esprit

се спусват върху главите на апостолите (всеки лич
■ представен чрез две паралелни бели линии), като
се разширяват в тъмночервени овални „пламъци“.
Апостолите стоят на полукръглата скамейка, по
шест от всяка страна. Фигурите на южната стена
едва личат. От фигурите на северната стена може
да се познаят само един побелял евангелист (Ма-
тей или Йоан) ■ Павел. Под тях прави фигури,
които символизируют разните народи. Средната от
тях, най-голямата, е с корона и царски орнат;
наред ■ нея се намира друга в профил с къса риза
и тъмни обувци; трета, с вдигната назад глава, гледа
нагоре и простира ръцете си (малинова риза ■
бели панталони); четвъртата, обърната към зри-
теля, е скръстила молитвено ръцете на гърдите си.
Надпис (до св. Дух): на северната страна: *Съшеств.*
(не) *сѣга* Δ(ΟΥΧ); на южната страна: Πιν(β)ΛΗ | κητι

la colombe partent des rayons qui descendent, de chaque côté de la voûte, jusque sur les têtes des apôtres (chaque „rayon“ est composé de deux raies blanches parallèles), sur lesquelles ces rayons s'élargissent en forme de flammes ovales rouge foncé. Les apôtres sont assis, six par six, de chaque côté sur un banc semi-circulaire. Les figures du mur sud sont à peine différenciées (la partie inférieure n'est pas visible). Parmi les figures du mur nord, on reconnaît un Evangéliste ■ cheveux blancs (Matthieu ou Jean), et St. Paul. Au-dessous, un groupe de personnages debout: les Gentils. L'un d'eux (le plus grand), au milieu, porte une couronne et le costume impérial; sur la même rangée un autre se présente de profil (chemise courte, jaune, et chaussures foncées); un troisième regarde, renversant la tête et étendant les bras (chemise violette, pantalon blanc); un quatrième joint les mains en prière devant sa poitrine (tout ■ blanc). Inscription à côté du Saint-Esprit, du côté nord: *Съшествію (и) Свята Духа*, du côté sud: *Почъ)дихотн*.

Двама сирийски монаси-светци

29

Deux saints moines syriens

С Успението са свързани образите на двама светци, представени до пояс върху страничните стени до Успението. Те имат и двамата почти еднакъв тип: продълговато, ъгесто лице, което надолу значително се стеснява, и дълги заострени бели бради. На главите си имат един вид сирийски покривала във форма на малки шапки от бяла копринена материя ■ тъмни ивици.

Двамата са обърнати с цялото си тяло към Успението и държат вдигнати нагоре свитъци с отчасти запазени надписи.¹⁸ На свитъка на северния светец се чете: ЛѢТѢ | БѢЖАХЪ | КЪ(Н)УХЪ | ... КѢЦЪ | ... Ъ | ... | ВЪСНУ | КАЖУХЪ | ... | СНАХОУ | ... | ОУКЪ | ДѢЛѢ | ... | АДНО | (Е)АДИ |

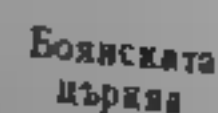
На свиятка на южния светец: иж ... | чак ... | ест
... | амат | ... | тьсеб ... | бинк | (сц) а лвенц | в зма
пре| стави | тво | же | криво | цо | живота | къ | не| бесн | ен | шен | тва | н.

Deux figures de saints, représentés seulement jusqu'à la ceinture ont été peintes sur les murs adjacents de chaque côté de la scène de la Dormition. Elles ont toutes deux presque le même type; un visage anguleux qui va s'amincissant dans le bas, avec une barbe grise en pointe. Sur les têtes, une espèce de voile syrien en soie blanche rayée qui prend la forme d'un petit bonnet rond. Le vêlement est un manteau sombre. Les personnages ont la figure et toute la partie supérieure du corps tournées vers le tableau de la Dormition, et maintiennent l'air un rouleau avec une longue inscription (conservée en partie).¹⁶ Sur le rouleau du Saint du côté nord: АННѢ, СВѢТЛАЯ ВЕ(Ъ)НУХЪ | ... КИИ... Ъ... | ВЪСНУ КДЪХЪ В | СЕ [] КОЛѢЖА СѦ | ... АЖНО(Ъ)АЧЪ | ЦѦ.

Sur le rouleau du saint du côté sud: $\text{m}\bar{\text{w}} \dots | \text{чс}$
 $\dots | \text{кт} \dots | \dots \text{лмтн} | \dots \text{нтвзс} | \dots$ $\delta\eta\kappa\chi$ ($\epsilon\zeta$) λ Δ $\nu\epsilon\iota\tau\omega$
 $\Sigma\mu\alpha$ $\pi\rho\epsilon\sigma\tau\alpha\kappa\eta$ $\epsilon\upsilon\gamma\eta$ $\kappa\rho\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$ $\eta\eta\epsilon\sigma\tau\alpha$ $\kappa\alpha$ $\eta\epsilon\beta\epsilon\kappa\eta\tau\eta$ $\omega\epsilon\eta$ -
 $\tau\epsilon\lambda\eta$.

La Pantecôte
(fig.5)

(fig.5)
Dans la clef de la voûte, le Saint-Esprit sous la
forme d'une colombe, les ailes étendues, la tête
retournée à gauche, entourée d'un cercle blanc;
un autre cercle enveloppe tout l'oiseau. De



54

L'église
de Buïana

Петдесетница
(образ 5)

В свода — св. Дух във вид на бял гълъб с разпериени крила и с глава, обърната вляво. Главата е обкръжена с бял кръг; друг по-голям кръг обикаля цялата птица. От нея изхождат лъчи, които

ОБЩЕСТВО
ПЬОКЕ

55

L'église

(с черни резки) покривала на главите. Зад Христос се вижда стръпа планина с кръгла форма, съставена от два наклонени стълба, които завършват с осветени площадки.

Носенето на кръста

(таблица XXXI)

Свързан с верига за шията и ръцете, Христос върви вдясно. Той е в тънкомалинов дълъг хитон с къси ръкави. Върху наклонената му глава е поставен венец от тръни; коленете му са свити, свързаните ръце прострени напред. Краят на веригата е в ръката на войника, който върви пред него надясно. Сместа на лявата си ръка войникът подканва другите да го следват. На главата си той има малък конически шлем и плетен от халки нашийник, който пада върху плещите и оставя открито само лицето; облечен е в тясна, обтегната ризница от малки люспи и в червена туника. Върху ризницата е препасан меч. Зад него е дългата фигура на Симон, старец в къса светлокафява туника, с кръста на рамото. Кръстът не е голям и има обикновена форма; Симон го държи с двете си ръце за края му. Вляво от Христос, зад гърба му, следва една зле запазена група от хора, състояща се от един войник и няколко старци-евреи. Войникът е облечен в мрежеста ризница без ръкави с ивици по плещите и по бедрата, а на главата си има същия шлем с плетен от халки нашийник. Евреите са облечени в бели дрехи с черни мантии. Отгоре има надпис: (Видни)и на (распат)ни.

Тайната вечеря

(таблица XXIV)

Фигурите на Христос и апостолите, насядали около сигмовидна маса, запълнят цялата люнета. Христос е възлегнал вляво, с колена наежени от масата, пообърнат към апостолите. Той лежи върху червено овално легло, в лявата си ръка държи свитък, с дясната сочи към Юда; облечен е в малинов хитон и син химатий. В нимба има бял кръст.

Младият Йоан е възлегнал към рамото на Христос; зад него се намират един старец (Андрей) и останалите ученици, чийто ред се завършва при десния ъгъл на полукръга с образа на Петър. Петър седи полуобърнат към зрителя на пейка, протегнал единствено си ръка и кръстосал краката си. Само той се вижда напълно; останалите апостоли са наредени гъсто един до друг и само бюстовете им се виждат над масата. Позите са еднакви; разликата варира между младата, зряла и старческа възраст. Големи, силно засенчени очи и червени бузи, обкръжени с бели или тъмни бради и коси, съставят центъра на сцената. Дрехите са сини,

32

Le Portement de la croix

(pl. XXXI)

Lié avec une corde au cou et aux mains, le Christ marche à droite. Il est vêtu d'un chiton violet foncé à manches courtes. Sur la tête penchée, la couronne d'épines; les genoux fléchissent, les mains attachées se tendent en avant. Le bout de la corde est dans la main du soldat qui marche devant le Christ. Le geste de son autre main invite les gens à le suivre. Il est coiffé d'un petit heaume conique et d'une „coiffe de mailles“ découvrant seulement le visage, et descendant sur les épaules; il porte une broigne étroite, collante, et faite de petites écailles (jusqu'aux hanches et aux coudes), une tunique rouge, l'épée à la ceinture. Plus à droite, la haute et grande figure de Simon. C'est un vieillard habillé d'une tunique courte brun clair. Il porte la croix sur son épaule. La croix est de petite dimension, et à quatre branches. Simon la serre des deux mains. A gauche du Christ et derrière lui, un groupe mal conservé comprend un soldat et des vieillards. Le soldat porte une cotte de mailles sans manches, et des *πτέρυγες* recouvrant en partie les bras et les hanches; enfin il est coiffé d'une „coiffe de mailles“. Le groupe compact des vieillards juifs est en *palium* blanc et noir. Inscription: (Видни)и на (распат)ни.

33

La Cène

(pl. XXIV)

Le Christ et les apôtres sont assis, serrés les uns contre les autres, autour d'une table sigmatique, et remplissent tout le tableau. Le Christ est allongé devant la table, mais tourné du côté des apôtres. Il est sur un matelas rouge. Dans sa main gauche, il tient le rouleau. De sa main droite, il désigne Judas. Il porte un *chiton* violet et un *himation* bleu foncé. Sur le nimbe, on voit une croix blanche.

Saint Jean, sous les traits d'un jeune homme, s'appuie sur l'épaule du Christ; à côté de lui, un vieil apôtre (André) et la rangée de tous les autres disciples qui se termine par Pierre, sur le côté droit de l'hémicycle. Pierre est assis, de trois quarts, une main tendue en avant. Ses pieds sont croisés l'un sur l'autre. Il est visible entièrement, mais les autres apôtres ne dépassent la table que de la hauteur du buste, et cachent en partie l'un l'autre (les mains sont masquées). Les poses sont toutes les mêmes: la différence porte uniquement sur le degré d'inclinaison de la tête. Les types de visages va-

малинови, бели и по-рядко жълти и розови с обикновените бели светлини. Всичките фигури са с нимбове. Между четвъртата и петата фигура (бродейки от Христа) се вижда върху масата, представен по този странен начин, бюстът на Юда, който потапя хляб в солницата. Той е без нимб.

Предната страна на непокритата каменна полу-кръгла маса е разчленена с редица ниши; горната част е отрупана с триъгълни хлебчета, две високи вази с поставки, репи, чеснов лук и ножове; по края е нахвърлян дълъг бял пешкир на фестони с черни шарки. В ъглите се виждат краищата на ниска стена. Отгоре има надпис: *ΤΑΙΝΑ ΕΝΤΥΡΑ*.

Разпятието

(таблица XXV, XXVI, XXVII и XXVIII)

Цялото поле е заето от голям кръст, поставен на ниско хълмче — „Голгота“. Тялото на Христос, стъпило на долната напречна дъска, е силно извито, ръцете са обтегнати, мъртвата глава със затворени очи е отпусната на рамото. Лицето, твърде малко в сравнение с тялото, е обкръжено с дълги коси, разхвърляни по плещите, част от тях падат и върху челото. Мустаците са тънки, брадата — разрошена и раздвоена. Бялата *perizonia* с черни шарки е завързана на възел. От раната в хълбока, до която е поставен надпис *ΡΑΝΑ*, изтича бяла и червена струя. В нимба се вижда червен кръст с четири бисера на всеки край.

Голгота е увенчана с малки скали; отвътре се вижда черепът на Адам. На горната напречна дъска на кръста има надпис *ΙΟΥΔΑΣ*. В ъглите над кръста — слънцето и луната: червен и син диск, в които са отделени чрез дълги сърпове и са избразени женски бюстове в профил, със забрадки и диадеми.

Под кръста вляво стоят св. Богородица и още една жена, вдясно — Йоан и Лонгин. Св. Богородица вдига ръцете си към Христос и държи в лявата си ръка бял *sudarium*. Върху синия хитон е наметнат индигов мафорий със златен край и дълги ресни. Жената зад нея е в кафявожълт мафорий. Йоан подпира главата си с дясната ръка, като държи в лявата края на светлозеления химатий, под който се вижда бяла туника с червени клави. Зад него стои Лонгин, който с лявата ръка придържа голям кръгъл щит с орнаменти в широка зигзагова линия и люспи, а дясната ръка вдига към Христос, като я свива за кръстно знамение (първият пръст е съединен с третия и четвъртия). Той има еврейски тип с гърбав нос и къдрава брада; главата е за-

rient entre celui du jeune homme et celui de l'homme mûr ou du vieillard. De grands yeux durement enfoncés et les pommettes roses, encadrées par de longues barbes et des cheveux foncés constituent les caractères dominants. Les vêtements sont sombres — bleu foncé, violet — souvent blancs et plus rarement jaunes ou roses modelés de blanc. Toutes les têtes sont nimbées. Entre le quatrième et le cinquième apôtre (à partir du Christ), en un certain point du bord de la table, on voit surgir une bizarre représentation du buste de Judas, s'écrasant sur la table, et trempant le pain dans la salière. Il n'a pas de nimbe.

La table de pierre sigmatique présente en avant, une série de petites niches. Le dessus de la table est rempli d'objets divers: petits pains triangulaires, deux grandes coupes à pied, radis, bulbes d'ail, couteaux. Au bord de la table festonnent des serviettes rayées de noir et blanc. Dans les angles on aperçoit les extrémités d'une muraille basse. En haut l'inscription: *ΤΑΙΝΑ ΕΝΤΥΡΑ*.

34

Le Crucifiement

(pl. XXV, XXVI, XXVII et XXVIII)

La Croix occupe tout le tableau. Elle est dressée sur une colline minuscule: le Golgotha. Le corps du Christ, appuyé sur le *suppedaneum*, s'affaisse lourdement; les bras fléchissent, la tête morte, aux yeux fermés, retombe sur l'épaule. Le visage, un peu trop petit pour le corps, est ombragé de longues boucles qui se répartissent sur la poitrine. Quelques brins de cheveux retombent sur le front. De fines moustaches aux lèvres, au menton une barbe ondulée qui se partage en deux. Un *perizonia* blanc rayé de noir est noué autour du corps. De la blessure au flanc jaillit un flot blanc et rouge. Tout à côté, on lit l'inscription: *ΡΑΝΑ*. Dans le nimbe, une croix rouge avec quatre perles à chaque extrémité.

Le Golgotha est garni de petits rochers. Au milieu, le crâne d'Adam. En haut de la poutre supérieure de la croix, l'inscription: *ΙΟΥΔΑΣ*. Aux angles supérieurs, le soleil et la lune: disque rouge et bleu, avec le croissant qui se détache sur le disque et un buste féminin de profil, coiffé du velum et du diadème.

En bas, les personnages de la Passion. A gauche la Vierge et une des saintes femmes. A droite, St. Jean et Longin. La Vierge est debout, élevant la main devant elle, et tenant dans sa main gauche un *sudarium* blanc. Sur son *chiton* bleu foncé est jeté un *maphorium* indigo liseré d'or et à large frange. Derrière elle, la sainte femme dans un *maphorium* brun jaune Jean appuie la tête sur sa main droite, et tient dans la main gauche le bout de sa robe (une tunique blanche à *clavi* pourpres, *himation* vert clair).

Derrière lui, on aperçoit Longin qui tient un grand bouclier circulaire, couvert d'écailles et orné de dessins en zig-zag. Il lève la main vers le Christ en plaçant ses doigts comme s'il voulait faire le

внта в бяла кърпа с черни шарки; облечен е в синя хламида, люспеста ризница, червена туника, виолетови *anaxyrides* и жълти набедреници (*fasciae crurales*).

Добре запазените лица придават душевно страдание чрез остро сведените към носа вежди. Освен Лонгин всички имат прави носове, извита линия на устата и големи очи. Зениците са огромни, очите са поставени дълбоко, лицата са продълговати и силно засенчени. Зад фигурите, над тясната явица от почвата, се вижда ниска стена с правоъгълни отвори и с фрнз по края

signe de la croix (le 1^{er} doigt réuni au 3^e et au 4^e). Il a le type sémite, le nez courbé et la barbe frisée. La tête bouclée est coiffée du *velum* à raies, retombant sur l'épaule. Il est vêtu d'une *chlamyde* bleu foncé, d'une broigne et d'une tunique rouge, d'*anaxyrides* violettes et de *fasciae crurales*. L'expression de la douleur morale sur les visages de ces personnages est produite par l'angle que forment les sourcils. Sauf Longin, tous ont le nez droit, la ligne de la bouche sinueuse et de grands yeux. Tous ont d'énormes prunelles, et l'orbite de l'œil est très enfoncée. Le contour des visages, d'un ovale très allongé, est fortement ombré. Derrière les personnages, au-dessus du sol, un mur bas — qui va jusqu'aux genoux des figurants — est orné d'une frise d'acanthes et d'ouvertures rectangulaires.

и най-после хламида, закопчани на гърдите с фибула (синя и червена). Те всички, с малки видоизменения, протягат ръка към Христос. Саркофагите са представени като сивобели сандъци без орнаменти. Над царете се вижда главата и рамото на Иван Предтеча със свитък в лявата ръка, на който се чете: *«иже рече вамъ тко грядетъ»*. Св. Иван има тясно продълговато лице, тънък прегърбен нос, тънки устни, пронизателен поглед, гъста тъмна брада и рошави коси. В краката на Христос се намират кръстосаните крила на Адовата врата; под тях се вижда малка фигурка на Ада със сковани във вериги ръце и крака, върху която е стъпил Христос; наоколо са разхвърляни части от счупени ключалки, ключове, халки и други подобни. В левия горен ъгъл на сцената се намира надпис: *Вскресение Гни*.

terminée en pointe) et un jeune homme. Chacun d'eux a un visage admirablement dessiné et de riches ornements royaux: des couronnes jaunes rehaussées de pierreries et de perles, avec des chapelets de perles pendant sur les oreilles; des *dalmatiques* (rouge, violet, bleu foncé) avec des *laura* et de lourds ornements, enfin, des *chlamydes* bleu foncé et rouge, retenues sur la poitrine au moyen d'une fibule. Tous ces personnages — avec de petites différences — tendent les bras vers le Christ. On aperçoit les coins des sarcophages représentés comme des boîtes grisâtres, sans ornements. Au-dessus des Rois, on voit la tête et l'épaule de Jean le Précurseur, tenant le rouleau. Sur le rouleau on lit: *«иже рече вамъ тко грядетъ»*. St. Jean a le visage étroit et ovale, un nez fin et courbé, les lèvres pincées, le regard pénétrant, la barbe touffue et de couleur sombre et des cheveux frisés retombant désordre.

Aux pieds du Christ, les battants des portes de l'Enfer, posés en croix l'un sur l'autre. Au-dessous, une petite figure enchaînée aux pieds et aux mains l'Enfer, garrotté par le Christ, debout sur les portes. Tout autour, des débris de verrous, de clefs, de pentures, etc. Dans l'angle supérieur du mur l'inscription: *Вскресение Гни*.

Слизането в Ада

(таблица XXV и XXIX)

35

La Descente aux Limbes

(pl. XXV et XXIX)

Центърът на композицията е зает от фигурата на Христос, която е в значително по-големи пропорции от всички останали фигури. Христос стои обвърнат към зрителя върху кръстосаните „Адовни врати“ с дълъг осмоконечен кръст в лявата ръка (в центъра на кръста — бял кръг). С една доловимо движение вдясно той тегли за ръка полувивия Адам. Христос има дълги гъсти коси, разделени на път, част от които падат върху челото и плещите, и гъста дълга и заострена брада. В нимба има червен кръст с четири бисера в жълти кръгове на всеки край. Облеклото му е жълто-охрено с бели светлини и червен клав на хитона. Вляво, една над друга, се виждат фигурите на Адам, Ева и на трима възкръснали. Адам е представен като старец с бяла брада и дълга коса, която пада по раменете. Лицето му е в профил. В стремителното си движение той е превил гърба и коленете си. Лявата му ръка държи Христос, дясната е простряна също към него. Той е облечен в синкав хитон с червен клав; малиновият химатий се развява пред гърдите му. Над него Ева простира двете си ръце изпод червен мафорий. Още по-горе стоят двама юноши и един старец. Първият е в синя туника и напрегнато гледа Христос, като дърпа с удивление лявата си ръка назад, а в дясната държи жезъл(?). Другият има в косите си бяла панделка и малка червена тиара с бисери. Зад тези фигури се вижда висока планина с два реда разпукани скали на върха.

Вдясно от Христос стоят един до друг, всеки с краката в саркофага си, трима пророци-царе: двама старци — единият със закръглена, другият със заострена брада, и един млад. Те имат отлично издължени лица и са облечени в богати царски одежди: кръгли жълти корони с цветни камъни и бисери и с висящи на ушите бисерни нанизни; далматини (червена, малинова и синя) с лорос и нашивки

Le centre de la composition est la figure du Christ dont les proportions dépassent sensiblement celles des autres personnages. Le Christ est de face et debout, sur les portes de l'Enfer. Il tient une croix à huit branches dans la main gauche (au point d'intersection, un cercle blanc), et d'un mouvement vers la droite à peine sensible il entraîne Adam à demi courbé. Les cheveux du Christ sont longs et épais, séparés par une raie, une mèche se dégage sur le front et une boucle retombe sur l'épaule gauche, la barbe en pointe est longue et touffue. Le nimbe présente une croix rouge avec quatre perles sur des cercles jaunes aux quatre extrémités. Le vêtement est jaune-ocre, strié de blanc (sur le *chiton* un *clavus* rouge). A gauche, à la suite les uns des autres, les figures suivantes: Adam, Eve et trois ressuscités. Adam est représenté sous les traits d'un vieillard, avec une barbe grise et des boucles sur les épaules. Son visage est de profil, et il fléchit le dos et les genoux dans un mouvement impétueux; une de ses mains est retenue par le Christ et l'autre main aussi est tendue vers lui. Il est vêtu d'un *chiton* bleuâtre, à *clavus* rouge, d'un *himation* violet, gonflé comme une cloche devant la poitrine du vieillard. Au-dessus de lui, Eve tend ses deux bras cachés sous un *maphorium* rouge; plus haut, un jeune homme et un vieillard. Le premier en tunique bleu foncé, les yeux fixés sur le Christ, a laissé tomber d'étonnement son bras, et tient de l'autre main un bâton fleuri(?). Tout en haut, le dernier personnage a, dans les cheveux, un ruban blanc et une petite tiare rouge ornée de perles. Derrière les personnages, une haute montagne, avec deux rangées de menus rochers alignés sur le sommet.

A la droite du Christ, l'un à côté de l'autre, mais obliquement se dressent, chacun debout dans son sarcophage, les trois Rois-prophètes, deux vieillards (l'un d'eux a une barbe ronde; l'autre porte une barbe

Жените при гроба

(таблица XVIII)

36

Les saintes femmes ■ Tombeau

(pl. XVIII)

Вдясно, в една скала, се вижда висока, тясна пещера; в нея — белите обвивки (саванът) на Христос, запазили формата на мумия, в големи черни петна по тях (горе лежи, свита отделно, кърпата за глава; останалата част — плътно загъната и очертава още формата на краката). В центъра на голям четириъглен камък, поставен наведено, седи един ангел с жезъл в лявата ръка, а с дясната показва на приближаващите се жени празен гроб. Той е облечен в бяло; краката си има обувки, украсени с бисери. Големите пъстри крила (с кафяви, бели и оранжевоохрени пера) са извити остро нагоре. Вляво от него две жени протягат въпросително ръцете си (сини и червен мафорий, жълт хитон с червена ивица). Зад тях се вижда още един нимб. Надгробната плоча лежи на зелената земя, бордирана отгоре с дребна трева и бели и червени цветенца. В долния ъгъл спят седящите войници, които образуват една малка група от притиснати една към друга дребни фигури. Те имат обли шлемове и ризници, ръцете си държат копия, а при краката им са сложени кръгли щитове. В дъното се виждат две планини с осветени скалисти върхове. Отгоре има надпис: *Гробъ Гни*.

A droite, dans une roche, une caverne étroite et longue; on y voit le linceul du Christ qui a conservé la forme d'une momie (en haut le bandeau enveloppant la tête est resté à part et retourné; tout le reste du linceul est encore serré et bandé en conservant la forme des jambes). Sur le linceul blanc, une série de points noirs. Au milieu de la fresque, sur une grande pierre rectangulaire, posée obliquement, un ange est assis tenant une baguette et montre le tombeau vide, en se retournant vers les femmes qui s'avancent à gauche. Il est vêtu de blanc; ses chaussures sont garnies de perles. De grandes ailes bigarrées (les plumes sont brunes, blanches, ocre-orange) très relevées vers le haut. Plus à gauche deux femmes avancent les bras dans un geste d'étonnement (*maphorium* bleu foncé et rouge, *chiton* jaune à bandes rouges). Derrière elles, on aperçoit un troisième nimbe. La pierre qui fermait le tombeau rejetée de côté gît sur un sol vert avec une frange de petites herbes au bord supérieur (fleuriettes blanches et rouges). Dans l'angle inférieur dorment, assis, les soldats, — un groupe de tout petites figures, serrées les unes contre les autres; ils sont vêtus de cuirasses et de heaumes et tiennent des lances dans leurs mains; à leurs pieds des boucliers ronds. La scène est encadrée de deux montagnes avec de menus rochers sur le sommet. Inscription: *Гробъ Гни*.

Боянската църква

58

L'église de Boina

Боянската църква

59

L'église de Boina

Христос е представен седнал на трон, благославяйки именословно с дясната си ръка, а в лявата държи затворено евангелие, сложено върху лявото му коляно. Лицето му е тясно и продълговато, носът тънък и малко прегърбен, очите продълговати и не съвсем симетрични, веждите гъсти, уста малки и сложени лека, но строга дъга; над тях малки гъсти мустаци. Дългата и гъста коса, с път средата, обхваща плътно главата и пада върху плещите; две къдрици висят върху челото. Кисата и мека брада, разделена на две, обхваща долната част на лицето и завършва в тънка ница под ушите.

В техническо отношение може да се забележи следното: по охрения локален тон е нанесен кафяв тънък рисунък, усилен на места с черно (зениците, горните клепки, долният контур на носа, мустациите, бръчката на брадата). По продължението на носа по устните рисунъкът е с червено. Моделировката на лицето е много лека, нежна и в същото време колоритно сложна. Бузите, челото и брадата са покрити с цяла мрежа штрихи в кафяви, зелени и сивкави нюанси. Освен полусенките, които оформят челото и бузите, и сенките, които ограждат носа и очите под веждите, трябва да се изтъкнат и зеленкавите тонове, които смекчават боя в началото на носа и в мустациите. Също тъй внимателно и майсторски са изработени релефните части посредством бели и понякога гъсти петна (цялата повърхност на челото, бузите, особено лявата, носа, долната устна и брадата). Общото колоритно впечатление от лицето е сребристозеленикаво.

Също тъй са изработени крайниците: кафяв общ контур, червен рисунък по пръстите, дланта и ставите. Иапъкналите повърхности са бели и светложълти, а вдлъбнатите — зеленкави. Косите имат кафява повърхност с дебел черен контур и редки жълти линии по къдриците. Спасителят е облечен с сребрист (сиволилав) хитон с бели „светлини“ във форма на ивици или пък във вид на ъглести петна, от които излизат две или повече линии във вид на лъчи. Химатият, в който е загъната дясната ръка чак до китката, е тъмносив с още по-тъмни гънки и с цяла мрежа от бялосивкави „светлини“, направени по същия начин, както и при хитона, и не тъй ярки. Сандалите са синьозеленикави с черни върви. Евангелието е жълта подвързия с бисери и камъни и с червени краища.

Тронът представлява жълта пейка без облегалo, обсапана с цветни камъни и бисери. По края ѝ върви широка светложълта линия, от която изхождат тънки паралелни линии. На предната страна на трона виси бяла кърла с осем черни и червени хоризонтални резки и с прости ресни на долния край. Част от нея е прикрита с червено столче, предната страна на което е обсапана с бисери и върху което Христос е сложил краката си. На

Le Christ est représenté assis et de face sur un trône, donnant sa bénédiction, les doigts disposés en X, avec sa main droite devant la poitrine, et tenant dans la gauche l'Evangile qui repose sur le genou gauche. Le visage est allongé et étroit, le nez mince, à peine courbé; les longs yeux, pas tout à fait symétriques, sont surmontés de sourcils épais; la bouche est petite, d'un dessin à la fois doux et sévère; les moustaches sont courtes et épaisses; les cheveux longs, touffus, encadrent étroitement le visage comme un large ruban foncé, et retombent dans le dos; partagés par une raie, ils laissent échapper deux mèches sur le front; la barbe, légère et duveteuse, contourne les joues et le menton; bande étroite près du lobe de l'oreille, elle se termine à peine au-dessous du visage: on devine qu'elle partage en deux.

Au point de vue technique, on peut faire les remarques suivantes: le dessin, très fin, est d'abord exécuté en brun sur une surface uniformément teintée d'ocre, puis renforcé par endroits de noir (les prunelles, les paupières, les contours inférieurs du nez, les moustaches, les plis du menton); les parois du nez et les lèvres sont indiquées en rouge. Le modelé du visage est très léger, délicat, et, en même temps, d'un coloris complexe. Les joues, le front et le menton sont couverts de tout un réseau de coups de pinceau dans les nuances brunes, vertes et grises. Outre les pénombres qui donnent leur courbure au front et aux joues, outre les ombres qui font le modelé du nez et des yeux sous les sourcils, il faut noter les verts qui atténuent les couleurs à la racine du nez et aux moustaches. Les parties en relief sont traitées avec la même maîtrise, au moyen de taches de couleur blanches et parfois grasses (sur la surface entière du front, des pommettes, surtout du côté gauche, le long du nez, la lèvre inférieure, au menton). L'impression générale de couleur qui domine dans le visage est celle de vert argenté. Les extrémités sont traitées de même: le contour général est brun, le bout des doigts est dessiné en rouge, ainsi que le creux de la paume, les articulations et les doigts. Les parties en creux sont verdâtres, les parties saillantes sont blanches ou jaune clair. Les cheveux: une surface brune enfermée dans un large cerne noir avec quelques mèches jaunes.

Le Sauveur porte un chiton d'argent (gris-lilas) éclairé de „lumières“ en traits et surtout en „coins“, d'où partent deux ou plusieurs lignes réunies en faisceau, et divergeant en étoile. L'himation sur lequel s'appuie, du coude au poignet, l'avant-bras est bleu sombre avec des plis plus foncés et un réseau de „lumières“ blanc-bleu traitées de la même manière que sur le chiton, mais moins éclatantes. Des sandales vert-bleu retenues par des lacets. L'Evangile est relié en jaune et orné de petites perles et de pierreries; la tranche du livre est rouge.



Обр. 6. Св. Георги

Fig. 6. St. Georges

трона са поставени една над друга две възглавници, червена и зелена; и двете имат жълти краища, завързани с връзки. Те са изшити с кафяв геометрически орнамент между два реда бисери и цветни камъни.

Нимбът е жълт с кръст, рисуван със светлосиния боя в два нюанса: на всеки край на кръста има четири бисера. Отстрани на главата надпис: к Христос Евергет(и).

Le trône est un banc jaune, sans dossier, incrusté de pierres de couleur et de rangs de perles. Le long des bords, on a ménagé une large bande jaune pâle, ornée d'une série de lignes parallèles. En avant du trône pend, très légèrement tordu, un linge blanc rayé de huit petites bandes rouges et noires et garni d'une simple frange à la partie inférieure. Une partie du trône est dissimulée par un tabouret rouge orné de perles sur le devant. Le Christ y appuie ses pieds. Sur le trône, deux coussins, vert et rouge, placés l'un sur l'autre. Les extrémités sont jaunes, nouées de rubans et brodées d'ornements géométriques bruns, entre deux rangs de perles et de pierreries.

Le nimbe crucifère est jaune. La croix est de deux nuances de bleu clair et porte quatre perles à chaque extrémité.¹⁶ Inscription: к Христос Евергет(и).

Военни светци

Les saints guerriers

Св. Георги (образ 6)

38

Saint Georges (fig. 6)

От изображението е запазена само горната част, до пояса (този откъс от фреската е снет от стената и се пази сега в Народния музей в София). Светецът държи в дясната си ръка копие, а с лявата

De cette peinture, il ne nous a été conservée que la partie supérieure jusqu'à la ceinture (ce fragment a été détaché du mur et est actuellement au Musée National de Sofia). Le saint, un jeune homme, tient

се опира навярно на щит (не е ясно). Къдрави тъмнокестени коси с редки бели и жълти светлини и синкави сенки; сивомаслинена(?) кована ризница и пурпурна мантия. Надпис: (СѢ) ГѢ (WГН).

dans la main droite une lance, s'appuie vraisemblablement sur un bouclier avec sa main gauche. Des cheveux frisés, châtain foncé, avec quelques minces reflets blancs et jaunes et des ombres bleuâtres. Une cuirasse forgée gris-olive, un manteau pourpre. Inscription: (СѢ) ГѢ (WГН).

Св. Димитър (таблица XXXIX)

39

Saint Démétrios (pl. XXXIX)

Свещецът стои прав в цял ръст; лицето е обърнато право към зрителя. Красивото, овално лице, пълните бузи и фините черти на лицето го сближават с антични модели; челото е ниско, косата е гъста и къса. Лявата ръка е спусната, в свитата към гърдите дясна ръка държи гол меч, опрян на дясното рамо. Мрежеста металческа ризница до пояса без ръкави, представена чрез вертикален ред дребни чертички, бели и черни, в шахматен ред. На раменете (до лакътя) и на бедрата се виждат кожни ивици (πτέρυγες) и червена туника с дълги тесни ръкави. Отгоре е метната сивожълта хламида, стегната на гърдите с двоен червен шнур. Под бедрата фигурата не е запазена. Надпис: СѢ Димитър.

Le saint, un jeune homme, est debout; le visage est tourné directement vers le spectateur. La tête, très belle, est ovale, presque ovoïde, les joues pleines, les traits du visage fin sont dans la tradition antique: le front bas, les cheveux drus et courts forment comme une coiffure. La main gauche est libre. Dans la main droite, repliée sur la poitrine, un glaive nu, appuyé sur l'épaule droite. Sa cotte de mailles, sans manches, descend jusqu'à la ceinture (ce sont des rangées verticales de petits traits blancs et noirs, alternant comme dans un damier). Sous cette cotte de mailles, des lamelles de cuir détachées sont visibles aux épaules, jusqu'au coude et sur les hanches (πτέρυγες); le vêtement est complété par une tunique rouge à longues manches étroites, et par une chlamyde gris-jaune jetée sur les épaules et maintenue sur la poitrine par une double cordelière, passée à travers un pli et nouée sur un autre. Au-dessous des hanches la peinture est détruite. Inscription: СѢ Димитър.

Св. Теодор Тирон (таблица XXXVIII)

40

Saint Théodore Tiron (pl. XXXVIII)

Свещец в зряла възраст; той стои в цял ръст, едва обърнал глава надясно; с лявата ръка придържа ножница, от която с дясната изважда меч. Удължено, стесняващо се надолу лице, прав нос, малко повдигнати вежди; над ниско чело гъста и малко разрошена коса, две къдрици от която падат върху челото. Продълговата брада с три края и малки мустаци. Кафява ризница от редове нашити четириъгълни пластинки по пояса и без ръкави. Под нея се виждат до лактите и на бедрата кожни ивици (πτέρυγες). Кафява туника с маншети и дълги тесни ръкави. Тъмносиня хламида с червена превръзка, закопчана на дясното рамо и праметната през лявата ръка. Долната част на фигурата не е запазена. Надпис: СѢ ΘѢΩΔ(Η) ΤΙΡΟΝ(Α).

Le saint est d'âge moyen. Il est debout et tourne légèrement la tête vers la droite. De la main gauche, il tient le fourreau; de la main droite il en tire le glaive. Le visage est allongé, aminci vers le bas, le nez droit, les sourcils légèrement relevés sur le front bas. D'épais cheveux en désordre d'où se détachent deux petites mèches bouclées; de petites moustaches. La broigne, de couleur brune, est faite de lamelles rectangulaires courtes et larges superposées et cousues à la toile par leur extrémité inférieure. Elle descend jusqu'à la ceinture et n'a pas de manches. Sur les bras jusqu'aux coudes, et sur les hanches dépassent d'autres lamelles en cuir, longues et étroites, fixées, elles, par le haut (πτέρυγες). La tunique est brune, et les manches longues et étroites sont garnies de manchettes. La chlamyde est bleu sombre, ajustée en bandoulière sur l'épaule droite, et rejetée sur le bras gauche pour tomber dans le dos. La partie inférieure de la figure est détruite. Inscription: СѢ ΘѢΩΔ(Η) ΤΙΡΟΝ(Α).

Боянската църква

62

L'église de Boiana

Св. Теодор Стратилат

41

Saint Théodore Stratilate

Свещец в зряла възраст; той стои прав в цял ръст и държи главата си съвсем право. Лицето, от което

Le saint est d'un âge moyen. Il est debout, la tête tout à fait droite. Le visage, dont il ne reste que la

е запазена само долната част до устата, е подобно на лицето на Теодор Тирон, от което се отличава може би само с малко по-голямата брада. В прегънатата към гърдите дясна ръка той държи копие, лявата е спусната. Облеклото е като на св. Теодор Тирон. Същата ризница и πτέρυγες, под тях бяла туника с дълги ръкави и жълти наръкавници, обшивани с цветни камъни. Вишневокафява хламида с безезникави „светлини“ на тесни пръчици, завързана на дясното рамо, пада зад гърба и покрива лявата ръка само с единия си край. Долната част не е запазена. Надпис: (СѢ) ΘѢΩΔ(Η) ΣΤΡΑΤΙΛΑΤΗ.

partie inférieure (jusqu'à la bouche), est semblable au visage du précédent, sauf la barbe qui est un peu plus grande. Dans la main droite, repliée contre la poitrine, il tient une lance. La main gauche retombe librement. Le vêtement est le même que le précédent: une broigne et des πτέρυγες. Dessous, une tunique blanche à manches longues et à manchettes jaunes ornées de pierreries. Une chlamyde brun-rouge avec des „lumières“ blanchâtres ■ traits, rattachée sur l'épaule droite par un nœud, pend dans le dos et ne recouvre l'épaule que par une extrémité. La partie inférieure n'a pas été conservée. Inscription: (СѢ) ΘѢΩΔ(Η) ΣΤΡΑΤΙΛΑΤΗ.

Св. Прокопий (таблица XLII)

42

Saint Procope (pl. XLII)

Свещецът юноша стои прав на десния си крак; левият е облекчен и е поставен малко назад, вследствие на което тялото е малко наведено вляво; в дигнатата и отдръпната назад дясна ръка той държи копие; лявата се опира на щит (?), който не е запазен. Младото лице е обкръжено с гъсти коси, вчесани гладко зад ушите и отрязани на височина на брадата. Той е облечен с ризница до пояса, без ръкави; по ризницата има релефни ковани орнаменти със звезда по средата на гърдите. На раменете и на бедрата се виждат πτέρυγες. Върху синята туника с дълги тесни ръкави е метната червена хламида, свързана на гърдите и падаща зад гърба. Под бедрата фигурата не е запазена. Надпис: (СѢ) ΠΡΟΚΟΠΙΕ.

Le saint est jeune, debout, il s'appuie sur le pied droit en ramenant le gauche en arrière. Cette position donne au corps une légère inclinaison à gauche. Dans la main droite, levée et éloignée du corps, il tient une lance; la main gauche repose sur le bouclier. Le jeune visage est encadré de cheveux lisses, découvrant les oreilles, et coupés à la hauteur du menton. Le saint porte une cuirasse sans manches, s'arrêtant à la ceinture. Dans cette cuirasse sont sertis des ornements forgés en relief, représentant une étoile ■ milieu de la poitrine; aux hanches et aux épaules des πτέρυγες; une tunique bleu foncé ■ longues manches étroites s'aperçoit également; par dessus, une chlamyde rouge s'attache sur la poitrine et retombe dans le dos des deux côtés. Au-dessous des hanches, la figure est effacée. Inscription: (СѢ) ΠΡΟΚΟΠΙΕ.

Св. Евстратий (таблица XLI)

43

Saint Eustrate (pl. XLI)

Свещецът е в зряла възраст, прав, стои на левия си крак, а десният е поставен малко назад; във дигнатата дясна ръка държи копие, лявата е спусната и придържа края на щита, опрян в земята. Красивото лице има тънки черти, едва приповдигнати вежди, прав нос, дръпнати нагоре ъгли на устата, дебели мустаци и къса, раздвоена на края брада. Този добре запазена глава дава възможност да се проследи техниката на по-голямата част от фигурите на тази серия. По охрения фон на лицето е прокарана тънка кафява рисунка, усилена ■ места с черно (зениците, ъглите на устата, горните клепки, веждите, контурите на носа и брадата). Долната част на бузите е оживена с червено. Обща моделировка: сенките са охрени на осветената и зеленикави на затъмнената страна; „светлините“ са бели на очната ябълка, жълти над очите и по носа. Косата и брадата са кестеняви с отделни охрени къдрици. Облеклото се състои от лилава кована ризница (до пояса и раменете) с релефни орнаменти; върху лактите на ръцете и върху бедрата — πτέρυγες.

Le saint est d'âge moyen. Il est debout, ramenant en arrière la jambe droite, et s'appuyant sur la jambe gauche. Sa main droite, élevée à la hauteur du visage, tient la lance écartée du corps. Le bras gauche pend librement et est posé seulement sur le bord du bouclier dont l'extrémité touche la terre. Les traits sont purs et délicats: le sourcil un peu arqué, le nez droit, les coins de la bouche relevés, de larges moustaches, une barbe assez courte se partageant en deux à l'extrémité. Cette tête, bien conservée, permet de se rendre compte de la technique de la plupart des figures de cette série. Sur le fond ocre du visage on trace en brun un dessin délicat renforcé çà et là de noir (aux prunelles, aux coins de la bouche, sur les cils, les sourcils, au contour de la chevelure, de la barbe, aux mèches séparées). Le bas des joues est marqué d'un rose vif. Modelé général: les ombres, ocre du côté éclairé, sont verdâtres de l'autre; les „lumières“ sont blanches sur la sclérotique, jaunes sous les yeux et sur le nez. Les cheveux et la barbe sont bruns avec des mèches jaunes. Costume: Une cuirasse mauve couvre le corps

Боянската църква

63

L'église de Boiana

Червена туника с маншети на тесните ръкави. Лилави *ἀναξυρίδες* с жълт орнамент във вид на мрежа; светлокафяви *fasciae crurales* с висящи ремъци. Отгоре тъмносиня хламида, застегната върху гърдите и украсена с четвъртити жълти нашивки. Надпис: *ΣΤΥ ΒΕΚ(ΤΡΑΤΗ)*.

jusqu'à la ceinture et les épaules. Elle est décorée en relief. Aux emmanchures et à la ceinture apparaissent les *πτέρυγες*. La tunique rouge a des manches étroites. Les *ἀναξυρίδες* sont mauves avec un décor jaune quadrillé. Les *fasciae crurales* sont brun-clair et se terminent par un nœud tombant. Par dessus, une chlamyde bleu foncé, décorée d'applications carrées jaunes, s'attache par un nœud sur la poitrine et est rejetée en arrière. Inscription: *ΣΤΥ ΒΕΚ(ΤΡΑΤΗ)*.

Св. Дамян
(таблица XXXVI)

44

Saint Damien
(pl. XXXVI)

Свещецът е прав ■ цял ръст и държи в двете си ръце кутия за лекарства. Младо лице, малка, едва поникнала брада и къси мустачки над ъглите на устата. Той е облечен ■ бяла туника с червен край около врата и с червени клави. Сивокафвият химатий пада от дясното рамо върху дясната ръка, около която се издува и после минава върху лявата ръка. Кутията е червена. Долната част от фигурата не е запазена. Надпис: *ΣΤΥ ΔΑΜΙΝΗΣ*.

Le saint est debout, et de face, tenant dans ses deux mains une petite boîte à médicaments. Le visage est jeune, avec une barbe naissante et de petites moustaches au-dessus des coins de la bouche. Il est vêtu d'une tunique blanche avec un passepoil rouge au col, et des *clavi* également rouges. Un *himation* gris-brun se gonfle autour du bras droit en tombant de l'épaule droite pour passer sur le bras gauche. La boîte est rouge. La partie inférieure de la figure n'est pas conservée. Inscription: *ΣΤΥ ΔΑΜΙΝΗΣ*.

Св. Козма

45

Saint Cosme

Свещецът е прав в цял ръст и държи ■ двете си ръце кутия за лекарства. Фигурата прилича напълно на предишната. Запазени са само общите контури.

Le saint est debout et de face, tenant dans ses deux mains une petite boîte à médicaments. Cette figure fait pendant à la précédente. Seuls les traits généraux s'en sont conservés.

Неизвестен воин

46

Guerrier inconnu

Съвсем изтрита фигура, при която само по общия силует може да се познае воин.

Figure très endommagée. Seule, la silhouette générale permet de reconnaître avec certitude un guerrier.

Св. Нестор (?)
(таблица XL)

47

Saint Nestor (?)
(pl. XL)

Млад светец стои прав и държи във вдигнатата дясна ръка дървената дръжка на копие, а с лявата се опира върху изправен щит. Младо лице с твърде изразителна физиономия; горната устна е твърде дълга и рязко изпъкнала над долната, която е по-къса и светла. Косата е загладена, както при св. Прокопий. Облечен е в мрежеста металическа ризница до пояса, без ръкави; върху бедрата и лактите се виждат *πτέρυγες* от продълговати жълти пластинки; синя туника с тесни ръкави и жълти маншети; червен химатий, закопчан на гърдите и претегнат зад гърба. Долната част на фигурата не е запазена. Надписът

Le saint est jeune, debout, tenant dans sa main droite la hampe d'une lance, et s'appuyant de la gauche sur le bouclier dressé. Ce jeune visage est étonnamment expressif: la lèvre supérieure est particulièrement longue et fortement dessinée d'une couleur sombre; elle contraste avec la lèvre inférieure petite et pâle; les cheveux sont lisses comme ceux de Procope. Le saint est vêtu d'une cotte de maille descendant jusqu'à la ceinture et sans manches; aux hanches et aux poignets apparaissent des languettes de cuir jaune. La tunique est bleue, à manches étroites, à manchettes jaunes. Un manteau rouge, boutonné sur la poitrine est rejeté sur le dos. La partie inférieure n'est pas conservée.

трябва вероятно да се реконструира така: *(ΣΤΥ ΝΕΚΤ(Ο)Ρ)*. L'inscription peut être reconstituée comme suit: *(ΣΤΥ ΝΕΚΤ(Ο)Ρ)*.

Воин старец
(таблица XXXVII)

48

Guerrier chenu
(pl. XXXVII)

Свещецът стои прав и държи копие, което стои косо, от десния крак към лявото рамо. Продълговато лице с дълъг, едва прегърбен нос, дълга заострена брада, много високо чело без коси, къси бели коси на темето и над ушите. Техниката е както навсякъде, отличава се само с по-силни контрасти — по-дълбоко са засечени вдлъбнатите повърхности ■ по-светли са изпъкналите. Белите коси са предадени по следния начин: по охрения локален тон е нанесен общ рядък белезникав фон и върху него са представени ярко бели къдрици и отделни влакна; наоколо са прекарани кафяви контури. Облекло: цялата фигура, до шията, ■ покрита с мантия, направена по образа на металическите мрежести ризници (по същия начин, както при ризниците на св. Димитър и св. Нестор). Около шията мантията се затваря с железен обръч, около който са наизгани крайните халки. Обръчът се затваря ■ едно копче, което придържа цялата мантия. Нейната дължина не личи. Фигурата е запазена до пояса. На плещите върху мантията са изшити четвъртити тъмни нашивки (*ταβλία*) (?), които са изтрити. Под мантията, на гърдите, се вижда червена дреха.

C'est un vieillard debout. Il tient devant lui une lance dans une position oblique, entre le pied droit et l'épaule gauche. Le visage est ovale, avec un long nez légèrement tombant, une longue barbe en pointe, un front chauve très élevé, des cheveux courts, sur le sommet de la tête et sur les oreilles. La technique est la même que partout ailleurs, mais les contrastes sont plus marqués: les ombres sont plus profondes et les saillies se détachent plus vivement sur le fond. Les cheveux grisonnants sont représentés de la façon suivante: sur une surface uniformément peinte ■ ocre, on a passé une couche de peinture fluide, blanche, et sur cette couche les mèches et les touffes de cheveux s'enlèvent en blanc vif; entre les touffes et presque partout autour de la chevelure, un contour brun. Vêtement: toute la figure, jusqu'au cou est recouverte par le manteau, qui est fait comme une cotte de mailles, c'est-à-dire au moyen d'un réseau de mailles (la nature de ce manteau est représentée par un procédé identique à celui des cottes de mailles de St. Démétrios et de St. Nestor). Autour du cou il est resserré par un collier de fer, dans lequel sont passés les anneaux du bord du vêtement. Aux extrémités du collier un bouton et une boutonnière à l'aide desquels tout le manteau est maintenu. On ne voit pas ■ longueur, car au-dessous de la ceinture la peinture a disparu. A la hauteur de l'épaule sur le manteau sont cousus, serrés les uns contre les autres, des carrés de couleur sombre (*ταβλία* ? ils sont à peu près effacés); sous ce manteau, sur la poitrine, on aperçoit un vêtement rouge.

Неизвестен воин

49

Guerrier inconnu

Свещецът е на средна възраст и стои прав. Лицето му се схожда напълно с лицето на Христос Евергет: продълговат овал, коси, разделени на път и падащи зад раменете, къса, раздвоена брада.¹⁶ Лявата ръка е спусната, а в дясната държи косо пред гърдите си копие (от десния крак към лявото рамо). Облекло: жълта кована ризница; върху лактите и бедрата *πτέρυγες* от продълговати пластинки; светлолилава туника с дълги ръкави. Отгоре тъмночервена хламида, закончана с фибула на дясното рамо и покриваща цялата лява половина на тялото. Върху хламидата две жълти *ταβλία* с тънък кафяв орнамент. Диплите са внимателно предадени със светли и тъмни сенки, които дават релеф на тъканта. На краката светли тесни *ἀναξυρίδες*.

Le saint est d'âge moyen. Il est debout. Son visage rappelle tout ■ fait celui du Christ-Evergète: ovale allongé, larges bandeaux de cheveux, séparés par une raie et retombant sur les épaules, petite barbe, divisée, à son extrémité, en deux mèches.¹⁶ La main gauche pend librement. Dans la droite il tient, devant sa poitrine, une lance. Costume: cuirasse jaune, repoussée; *πτέρυγες* à la partie supérieure des bras (jusqu'aux coudes) et sur les hanches, faits de petites lamelles allongées, une tunique lilas clair à manches longues. Sur le tout une chlamyde rouge foncé, retenue par une fibule sur l'épaule droite, et qui recouvre tout le côté gauche du personnage. Sur la chlamyde, deux *ταβλία* jaunes, avec un motif délicat de broderie brune. Les plis sont indiqués avec soin, par le «clair-obscur», donnant les reliefs de l'étoffe. Chaussures: *ἀναξυρίδες* étroits de couleur claire.

Боянската църква

64

L'église de Boiana

Боянската църква

65

L'église de Boiana

Константин (вляво) и Елена (вдясно) стоят един до друг, като поддържат с една ръка стоящия помежду им осмоконечен кръст и протягат към него другата ръка. И двамата са с червени далматикни с широки жълти *instila* около врата, по полите и ръкавите и с лороси, чийто край е праметнат през лявата ръка. Тези *instila* и лороси са богато украсени с камъни и бисери. У Елена изпод широките ръкави на далматиката се виждат тесните ръкави на туниката с жълти маншети; същата туника се вижда и при врата. Двете далматикни са покрити с жълти шарки. Елена има на главата си шапчица, обвиваща косите ѝ (*mitella*) и на нея висока корона във вид на тиара с камъни и бисери; от горния ѝ край виси надолу, по гърба, бяла тъкан (*velum*), осеяна с един ред бисери. Главата и дясната страна от тялото на Константин, както и долната част от фигурата на Елена не са запазени.

Constantin (à gauche) et Hélène (à droite) sont debout l'un à côté de l'autre, retenant avec une de leurs mains une croix à trois branches placée debout entre eux, et tendant vers cette croix leur autre main. Ces deux personnages sont vêtus de dalmatiques rouges avec de larges *instila* jaunes au col, au bas du vêtement et aux manches, et avec des *laura* dont l'extrémité est rejetée au-dessus du bras gauche. Tous ces *instila* et les *laura* sont richement ornés de pierreries et de perles. Sous les larges manches de la dalmatique d'Hélène, on aperçoit les manches étroites de la tunique à manchettes jaunes. Cette même tunique se voit aussi au col. Les dalmatiques sont couvertes de dessins jaunes. Hélène est coiffée d'un petit bonnet, enserrant les cheveux (*mitella*), et par dessus, elle a placé une haute couronne en forme de tiare (pierreries et perles), d'où retombe, dans le dos, un voile blanc (*velum*) orné de perles. La tête et le côté droit du corps de Constantin, et, dans celui d'Hélène, toute la partie comprise depuis les hanches jusqu'aux pieds, sont détruits.

Притвор

Narthex

Св. Богородица с Младенеца
между нейните родители
(таблица XLIV)

51

La Vierge avec l'Enfant
entre ses parents
(pl. XLIV)

В люнетата над входа е представена св. Богородица до пояса (от типа на „Одигитрия“). Тя придържа с дясната си ръка Младенеца, към когото е наклонила главата си, и простира към него лявата си ръка. Младенецът, представен като 3—4-годишно дете, седи полуобърнато надясно, като благославя с едната си ръка и държи свитък в другата. Св. Богородица е в индигов хитон и лилавокафяв мафорий; Христос е в жълтозлатист хитон. Вдясно следи от надпис: ... (к?) III нн. От страни на люнетата, молитвено наведени към св. Богородица, стоят:

Dans la lunette, au-dessus de l'entrée, buste du type „*Hodéguitria*“. La Vierge est debout, tenant dans sa main droite l'Enfant vers qui elle s'incline et tend la main gauche. L'Enfant (âgé de 3 ou 4 ans) est assis de trois-quarts à droite, bénissant d'une main et tenant dans l'autre le rouleau. La Vierge est en *chiton* indigo et en *maphorium* brun. Le Christ est vêtu d'un *chiton* jaune doré. Des traces d'inscriptions à droite: ... I (к?) IIII. De chaque côté de la Vierge, dans l'attitude de la prière et tournés vers elle:

Св. Йоаким
и св. Анна

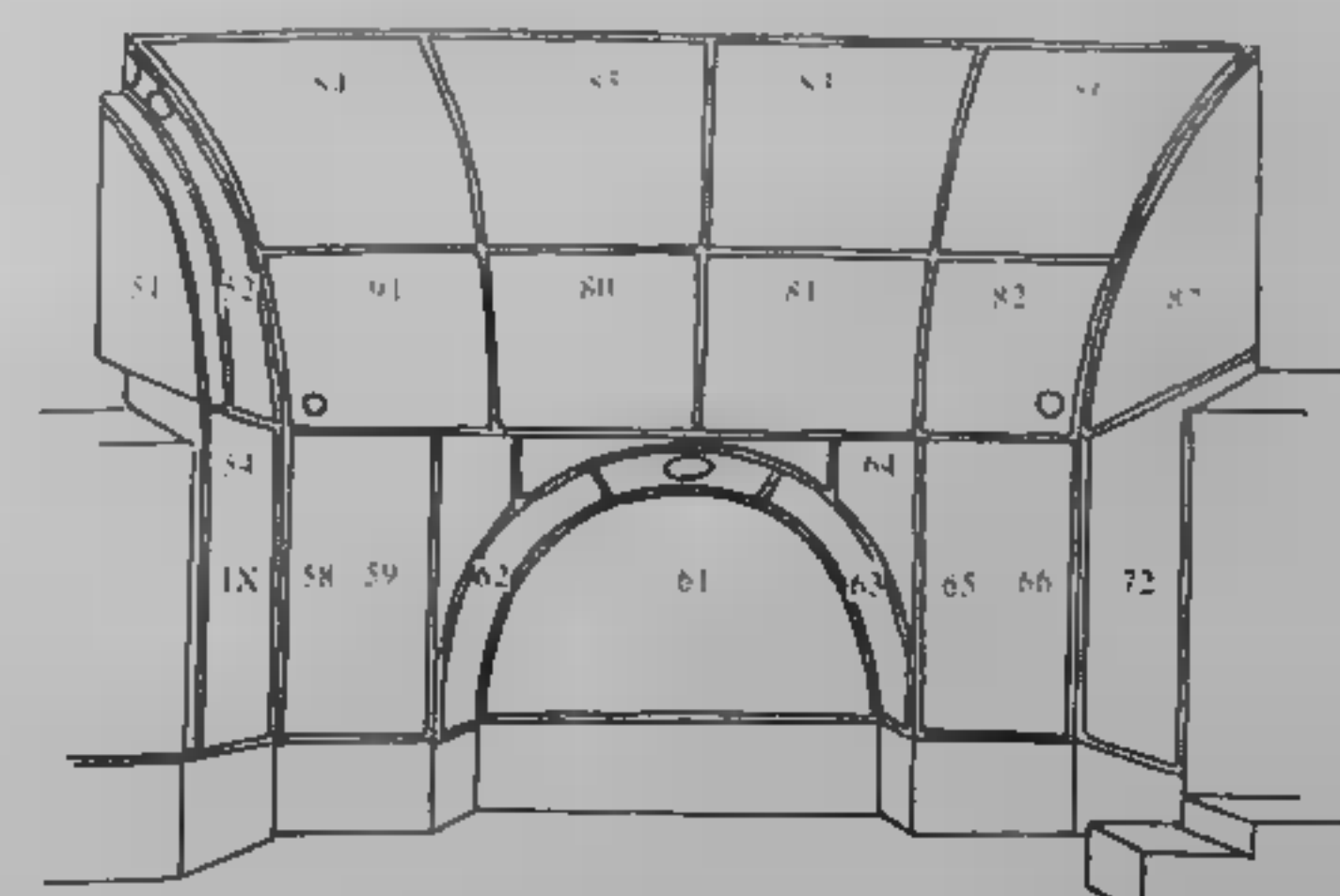
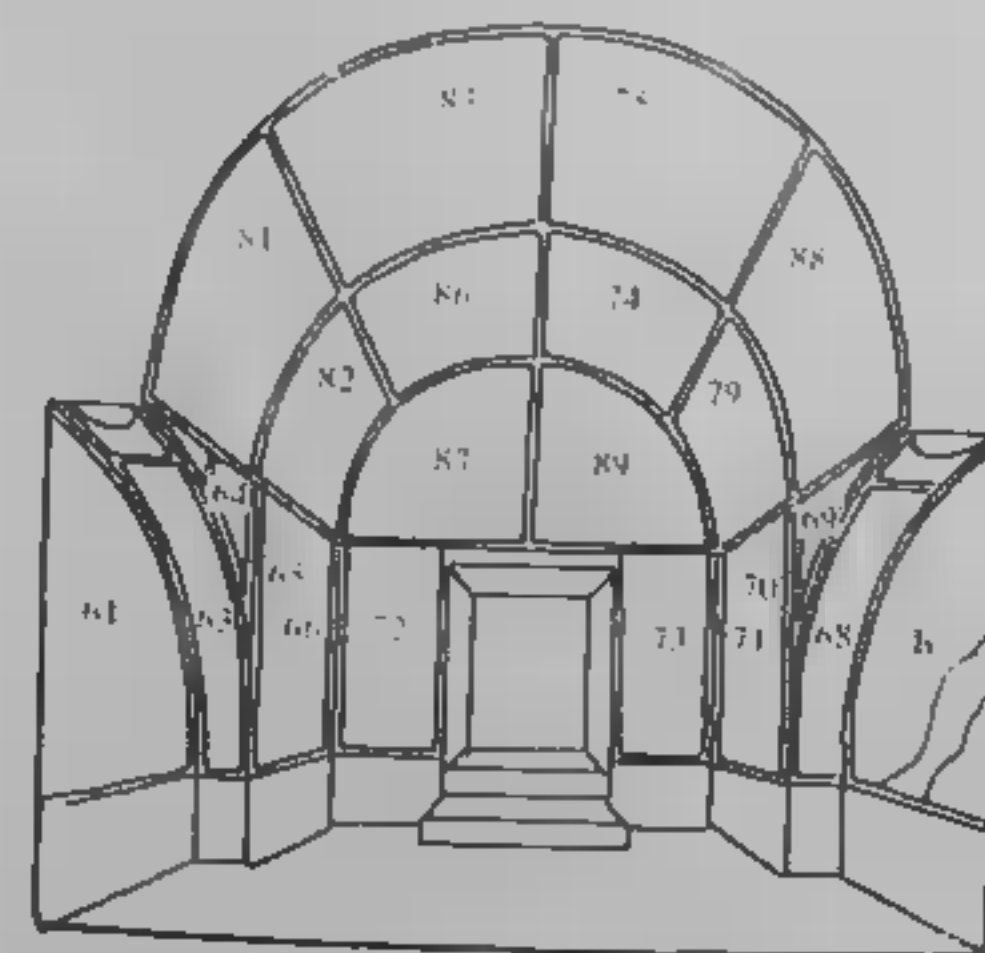
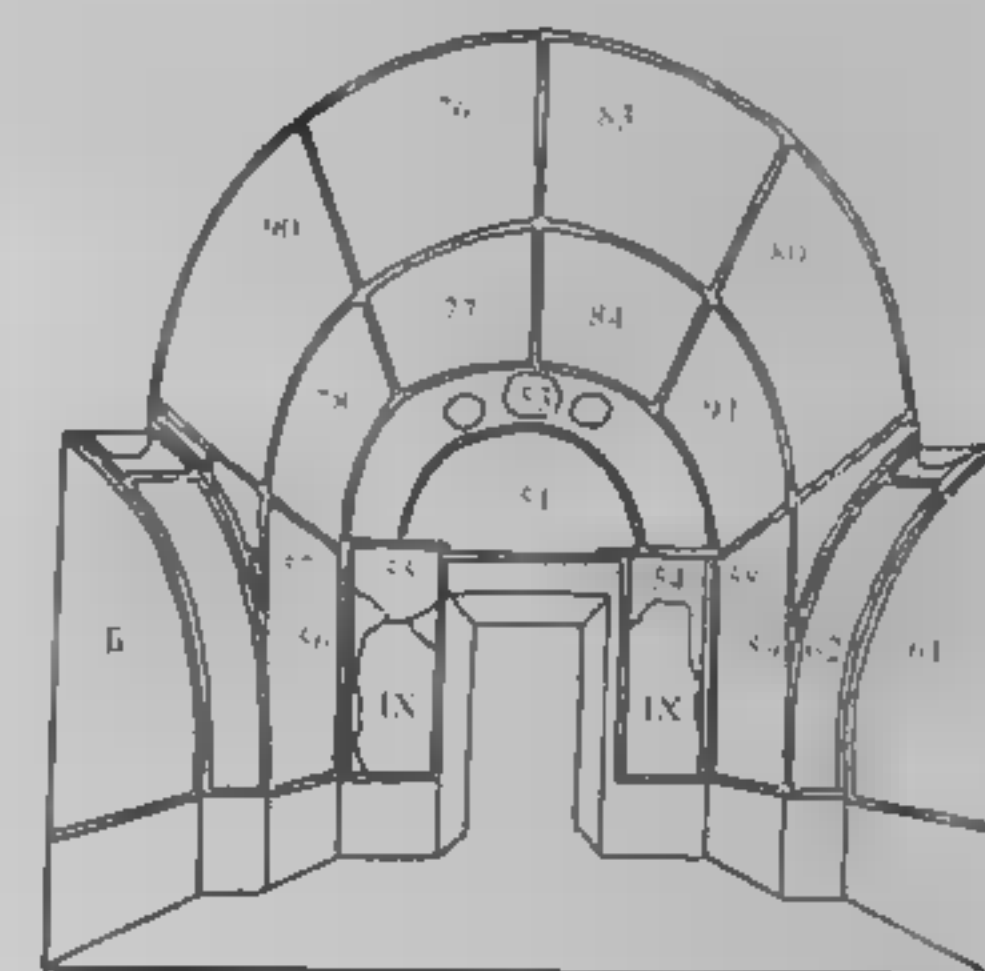
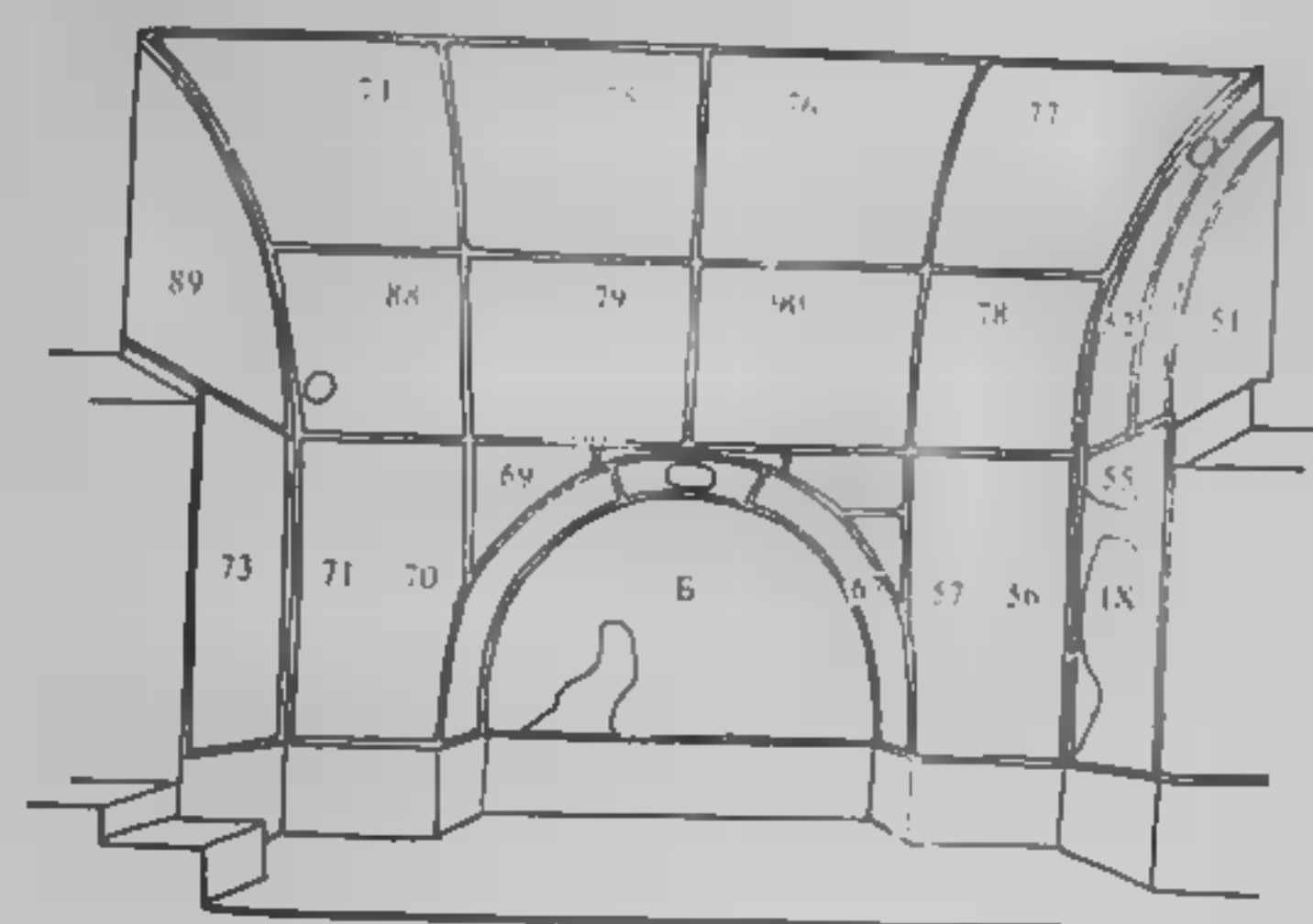
52

Saint Joachim
et sainte Anne

Двете симетрични фигури, представени в цял ръст, са наклонени по линията на свода. Те простират ръцете си с жест на молитва. Йоаким има обикновения тип: къси кестеняви коси, загладени над челото, и също такава кръгла брада. Той е облечен в хитон и химатий със светлосинкав цвят. До него надпис: Св. Йоакимъ. Анна е в индигов хитон и червен мафорий.

Между Йоаким и Анна и над св. Богородица са изписани:

Ces deux figures symétriques sont représentées en pied et inclinées suivant la courbe de la voûte. Toutes deux étendent, du même geste, leurs mains. Joachim a le type habituel: des cheveux courts, châtains, relevés sur le front, et une petite barbe ronde. Il est vêtu d'un *chiton* et d'un *himation* de couleur bleuâtre. Au près de lui l'inscription: Св. Йоакимъ. Anne est habillée d'un *chiton* indigo et d'un *maphorium* rouge. Entre Joachim et Anne et au-dessus de la Vierge sont représentés:



Обр. 7. Разположение на стенописите в притвора на църквата в Бояна

Fig. 7. Disposition des peintures dans le narthex de l'église de Boïana

Три диска

Двата странични диска имат по средата си само по един по-малък кръг; цялото пространство е разделено на жълти и кафяви сектори, запълнени с концентрични дъги.

Средният диск представя адълбнат кръг с три триъгълни издатъка. По изпъкналия край на диска следн от надпис: (Панто)крат(у) «Δ»... В кръга — „божията ръка“, вдигната нагоре — именословно благословение. Ръката и ръкавът са тъмносини върху светлосин фон.

Les deux disques latéraux sont sans représentations figurées. Au centre de chacun d'eux un cercle plus petit. Toute la surface est découpée en secteurs jaunes et bruns, remplis de petits arcs concentriques. Dans le disque du milieu est inscrit un triangle en creux. Sur les bords du disque se voient des fragments d'inscriptions: (Панто)крат(у) «Δ»... A l'intérieur — la „main de Dieu“ levée et bénissant avec les doigts croisés en X. La main et la manche sont bleues sur fond bleu clair.

Le Christ de Chalcé¹⁷Христос Халкитски¹⁷

Христос стои изправен в цял ръст. Той е от типа на „Спасителя“. От изображението е запазена само дясната половина — главата и надписът: $\overline{\text{K}} \overline{\text{X}} \overline{\text{C}} \overline{\text{H}} \overline{\text{C}}$ $\overline{\text{C}} \overline{\text{H}} \overline{\text{A}}$ $\overline{\text{A}} \overline{\text{L}} \overline{\text{K}} \overline{\text{I}} \overline{\text{T}} \overline{\text{I}} \overline{\text{K}} \overline{\text{S}}$.

Le Christ est debout. C'est le type du Christ-Sauveur. De cette peinture il ne subsiste plus que la moitié droite de la tête et l'inscription: $\overline{\text{K}} \overline{\text{X}} \overline{\text{C}} \overline{\text{H}} \overline{\text{C}}$ $\overline{\text{C}} \overline{\text{H}} \overline{\text{A}}$ $\overline{\text{A}} \overline{\text{L}} \overline{\text{K}} \overline{\text{I}} \overline{\text{T}} \overline{\text{I}} \overline{\text{K}} \overline{\text{S}}$.

Un saint inconnu

Неизвестен светец

Светецът (св. Никола?)¹⁸ стои прав в цял ръст — държи в лявата си ръка евангелие. Светлосин хитон, малиновокафяв фелон, жълт епитрахил с бисери и орнаменти, бял омофор с черни кръстове. Под евангелието — бяла материя с орнамент от цветчета на подплата.

Le saint évêque (Nicolas?)¹⁸ est debout, tenant dans sa main gauche l'Evangile. Un chiton bleu pâle, un félon violet-brun. Un épitrachile jaune avec perles et dessins, un omophore blanc avec des croix noires. Sous l'Evangile un linge blanc avec ornement en forme de fleurs sur la doublure.

Le Sévastokrator Kaloïan (pl. I et III)

Севастократор Калоян (таблицы I и III)

Калоян стои прав — цял ръст, полуобърнат надясно, и държи — ръцете си модела на построената от него църква. Енергично лице с ниски вежди и стиснати устни; голямо изпъкнало чело, прав и дълъг нос, тъмни, вчесани зад ушите коси, гъсти мустаци и закръглена брада. По жълтеникавото лице, грижливо моделирано със синьозеленикави и бели светлини, изпъкват живите руменини. Деликатната рисунка (кафява и червена — сенките над очите и по носа) със сигурност възпроизвежда индивидуални черти. Малките ръце са обиколени с червен контур. На главата му е сложена жълта корона във вид на тесен обръч, обсипан с бисери — с объл издатък над челото; в издатъка — овален зелен камък.

Костюм: тясна тъмносиня туника с дълги тесни ръкави; над лактите — *instita* с бисери; по тъмносинята тъкан са представени тънки жълти орнаменти от стилизирана лоза. Поясът с нашити металнически пластинки, обсипан с бисери, е прекаран през пафта и краят му висн влясно надолу. Обувките, които имат тъмен цвят, слабо личат. На раменете е метната тъмнозелена мантия,

Kaloïan est debout, de trois-quarts vers la droite (vers l'Est), et tient dans ses mains étendues le modèle de l'église qu'il a fait construire. Le visage, aux sourcils bas, aux lèvres serrées, est énergique. Le front est grand et bombé, le nez droit, allongé, les cheveux sombres, ramenés en arrière des oreilles, les moustaches épaisses et la barbe ronde. Sur ce visage jaunâtre, soigneusement modelé, moyen de nuances vertes et bleues, et de reflets blancs, ressortent les couleurs vivement rosées des joues, et le dessin léger, délicat décèle à coup sûr les traits individuels (dessin brun et rouge dans les ombres, au-dessus des yeux et le long du nez). Les contours des petites mains sont tracés en rouge. Dans les cheveux, une couronne jaune: un bandeau étroit présentant en avant une saillie en forme d'arc. Dans cette saillie, une pierre ovale verte. Tout le bandeau est abondamment incrusté de perles.

Costume: une étroite tunique de couleur sombre, à longues manches collantes. Au-dessus des coudes, des *instita* emperlés; sur l'étoffe bleu foncé, des dessins jaunes très fins représentent des ceps de vigne stylisés. Une ceinture libre, ornée de lamelles métalliques. L'extrémité de cette ceinture passe

изшита с жълти звезди и неясни орнаментални мотиви.

Моделът на храма: висока кубическа постройка с купол и с една апсида вдясно. Църквата е представена от югозападния ъгъл, като открива западната и южната стена и съответните страни — покрива (точката на зрението — малко повдигната). От двете страни стените са разделени на два етажа с една тясна линия. На западната стена линията минава значително по-високо. В долния етаж на тази стена се вижда правоъгълна врата; отстрани две засводени ниши със същите размери; над вратата — полукръгъл прозорец, затворен с мраморна плоча с три кръгли отвора. В горния етаж са представени ред тесни ниши, едно малко четириъгълно прозорче над тях и едно друго полукръгло с мраморна плоча още по-горе. На южната стена под етажната линия има три ниши; отгоре — правоъгълна врата с две каменни стъпала пред нея; над вратата — полукръгло прозорче с мраморна плоча; вдясно — още две засводени четвъртити прозорчета с мраморни плочи; над тях — хоризонтален корниз.

Покривът има централен купол на нисък барабан с осем прозореца; под него — кубическа конструкция с прикрити ъгли. Два малки триъгълни фронтона над страничните стени. Стените са жълтеникави, керемиденият покрив — червен. Надпис: $\overline{\text{K}} \overline{\text{A}} \overline{\text{L}} \overline{\text{O}} \overline{\text{I}} \overline{\text{A}} \overline{\text{N}}$ $\overline{\text{S}} \overline{\text{E}} \overline{\text{V}} \overline{\text{A}} \overline{\text{S}} \overline{\text{T}} \overline{\text{O}} \overline{\text{K}} \overline{\text{R}} \overline{\text{A}} \overline{\text{T}} \overline{\text{O}} \overline{\text{R}}$ и $\overline{\text{K}} \overline{\text{A}} \overline{\text{L}} \overline{\text{O}} \overline{\text{I}} \overline{\text{A}} \overline{\text{N}}$.

dans une boucle et vient pendre à droite. Sur les lamelles on aperçoit aussi des perles. Les chaussures, de nuance sombre, sont difficiles à distinguer. Un manteau de couleur verte foncée est jeté sur les épaules. Il est brodé d'étoiles jaunes et de motifs ornementaux peu nets.

Le modèle de l'église: une construction cubique élevée, surmontée d'une coupole, avec une abside plus basse figurée à droite. L'église est représentée sous l'angle sud-ouest, montrant les côtés occidental et méridional, et les parties correspondantes des toits (le point de perspective est un peu relevé). Des deux côtés, les murs sont divisés, grâce à un bandeau étroit, en deux étages. Sur le mur ouest le bandeau est placé sensiblement plus haut. Détail du mur ouest: dans la partie inférieure, une porte centrale rectangulaire. De chaque côté, deux niches de même dimension que la porte avec des arcs cintrés. Au-dessus de la porte, une fenêtre semi-circulaire, avec un encadrement de marbre, ayant l'aspect d'une plaque percée de trois orifices circulaires. Dans l'étage supérieur, une suite de petites niches et une toute petite fenêtre rectangulaire au-dessus; plus haut encore, une autre fenêtre semi-circulaire, avec un encadrement de marbre. Détail du mur méridional: sous le bandeau, trois niches; au-dessus du bandeau, une porte rectangulaire avec deux marches de pierre y accédant; au-dessus de la porte, une petite fenêtre semi-circulaire avec encadrement de marbre. De côté (à droite, au Levant), deux fenêtres oblongues, cintrées, avec encadrement de marbre. Plus haut, une corniche horizontale.

Le toit a une petite coupole centrale sur une lanterne octogonale; en dessous, une substruction cubique aux angles recouverts de petits toits. Deux petits frontons triangulaires terminent la partie centrale des murs latéraux (nord et sud). Les murs sont jaunâtres. Les toits sont en tuiles rouges. Inscription: $\overline{\text{K}} \overline{\text{A}} \overline{\text{L}} \overline{\text{O}} \overline{\text{I}} \overline{\text{A}} \overline{\text{N}}$ $\overline{\text{S}} \overline{\text{E}} \overline{\text{V}} \overline{\text{A}} \overline{\text{S}} \overline{\text{T}} \overline{\text{O}} \overline{\text{K}} \overline{\text{R}} \overline{\text{A}} \overline{\text{T}} \overline{\text{O}} \overline{\text{R}}$ и $\overline{\text{K}} \overline{\text{A}} \overline{\text{L}} \overline{\text{O}} \overline{\text{I}} \overline{\text{A}} \overline{\text{N}}$.

La Sévastokratoritsa Dessislava (pl. I et II)

Севастократорица Десислава (таблицы I и II)

Десислава — права, полуобърната надясно, и молитвено простира ръцете си, като обтяга с палеца на дясната ръка един шнур, който придържа краищата на мантията ѝ. Главата е леко наведена. Красиво, правилно лице; дълги очи под тъмни тънки вежди; голям нос, извити, тънки устни; проста и изящна линия на овала. Розовата кожа е нюансирана с гъсто разтрети бели, жълти и карминови петна. Деликатните контури на лицето са кафяви и са усиленни ту с кармин (устните), ту с индиго (вежди и клепки). Изключителна простота в техниката и чистота на боята. Малките ръце с тънки пръсти са изпълнени със същата грижливост.

На главата — жълта шапчица (*mitella*) с бели резки, очертани с кафяво. Около шапчицата — жълта диадема от същия тип, както при Калоян, но малко по-широка. Изпод нея се виждат гладко

Elle est debout, à côté de Kaloïan, tournée de trois-quarts à droite, et tient ses mains ouvertes devant elle en une attitude de prière, passant le pouce de la main droite dans une cordelière qui relie les plis de son manteau. La tête est légèrement inclinée. Le visage est joli, régulier, les yeux sont allongés sous l'arc fin des sourcils de couleur sombre; le nez est grand, les lèvres minces et sinueuses; l'ovale du visage est nuancé et frottée d'épaisses touches de blanc, de jaune et de carmin. Les contours délicats du visage, enlevés d'un trait sûr sont brun clair et recouverts tantôt de carmin (lèvres) tantôt d'indigo (sourcils, paupières). La technique est simple, les couleurs pures. Les mains petites et les doigts fins sont exécutés avec le même soin.

Sur la tête, un bonnet *mitella* jaune à raies blanches, liseré de brun. Autour du bonnet, un diadème

вчесани кестеняви коси, оградени с наниз от бисери, който кръстосва и през косата. Ушите и шията са покрити с тънък прозрачен воал, който покрива главата над брадата и минава под шапчицата. Воалът закрива отчасти големите кръгли обеци, обсищани с бисери. На шията също така има наниз от бисери.

Десислава е в разкошно облекло. По ръцете се виждат дългите тесни ръкави на тъмнозелена туника с дребни жълти шарки по тъканта. Над туниката — дълга и тежка далматика с къси, навярно широки ръкави (те се закриват от мантията, макар дясната ръка да се вижда почти до лакътя). Далматиката е ярко червена; по нея са изтъкани големи жълти кръгове с бял фон и бисерни нашивки; в тях са представени в хералдическа група по два лъва отстрани на символическо дърво. По телата на лъвовете — кръгли и сърцевидни светлосини петна с бели и червени контури; самите лъвове и дървото са жълти с червени контури. Около лъвовете — малки кръгчета и розетки. В пространството между кръговете — едри шарки и цветни камъни. Над далматиката е наметната дълга малинова мантия, стегната на гърдите с шнур. Тя е украсена с големи жълти кръгове и има широк бордюр с бели шарки по края. Краката са в червени обувки.

Надпис: Десислава севастократорица и ктиторица.

dans le même genre que celui de Kaloïan, un peu plus large cependant. On aperçoit, par dessous, des cheveux châtain, lisses, terminés par un rang de perles. Les fils de perles passent aussi à travers la chevelure. Les oreilles et la nuque sont couvertes d'un léger voile transparent, enveloppant la tête et passant sous le menton et sous le bonnet. Le voile cache à demi d'énormes boucles d'oreilles rondes, garnies de perles. Le cou est entouré d'un collier de perles.

Dessislava porte une toilette somptueuse. Sur les bras, on aperçoit les longues manches étroites d'une tunique vert foncé avec de fins dessins jaunes brodés à même l'étoffe. Sur la tunique, une dalmatique très longue et très lourde, à manches courtes, sans doute larges (le manteau les dissimule bien que le bras droit soit visible presque jusqu'au coude). La dalmatique est d'un rouge vif, elle est damassée d'énormes cercles à dessins jaunes sur fond blanc appliqués sur l'étoffe. Le tout est brodé de perles. Motifs de l'intérieur des cercles: des lions héraldiques à côté d'un arbre symbolique. Le corps des lions est marqué de taches bleues (rondes ou en forme de cœur), cernées de rouge ainsi que l'arbre. Autour des lions, mais à l'intérieur du cercle, de petits motifs circulaires et des rosaces. Dans l'espace compris entre les cercles, de grands dessins et des pierreries. Sur la dalmatique, un long manteau cramoisi glisse le long des épaules et est retenu sur la poitrine par une petite cordelière. Le manteau est broché de gros cercles jaunes et brodé tout autour d'une large bordure à dessins blancs. Les pieds sont chaussés de bottines rouges. Inscription: Десислава севастократорица и ктиторица.

Le Tsar Constantin Tikh Assen (pl. IV)

51

Цар Константин Тих Асен (таблица IV)

Царят стои прав, със скипър в дясната ръка, в лявата държи „акакия“¹⁸. Широко плоско лице има малки очи, прав нос и тънки с приповдигнати краища устни, на които малко разрошените в краищата мустаци придават високомерен израз, маркиран и чрез дръпнатата малко назад глава. Къса раздвоена брада и гладки коси, които покриват ушите. Розово лице с кафявочервени контури и червени устни. Мустаците и брадата са светлоруси (основният тон е светлоохрен), косите са кестеняви (тъмноохрени). На главата е сложена корона във вид на митра с дълъг вертикален рубин по средата, цяла обси- пана с цветни камъни и бисери. Тя завършва отгоре пак с един рубин. Отстрани на короната висят бисерни наниз с цветни камъни. Царят е облечен в червена далматика с дълги тесни ръкави, маншети и insila на раменете. По червения плат са из- тъкани жълти кръгове, преплетени с други по- малки кръгове; в тях — малки кръстчета и бисери. Около далматиката е опасан широк лорос с квадратни, поставени диагонално шарки и обси- пан цял с бисери и цветни камъни Той е кръстосан на гърдите и е праметнат през лявата ръка, ■

Боянската църква

70

L'église de Boïana

която Константин Асен държи малка платнена кесийка (akakia) с червен цвят като далматиката. Дясната ръка е свита в лакътя към гърдите и ■ нея Константин Асен държи дългата дръжка на скип- тѐра, който завършва с кръст, поставен в кръг. На шията се вижда нафта, която прикрепя мантията, падаща цяла зад гърба. На краката — червени обувки.

Надпис: Константинъ Кѣъ бѣа зѣрѣнь цѣрь ■ самъ дръжиць кѣсѣмъ бѣагаромъ.

sur les épaules. L'étoffe rouge est brochée de cer- cles jaunes reliés l'un à l'autre par un chapelet de cercles plus petits. Dans les cercles, de petites croix et des perles. Sur la dalmatique un large lau- ron marqueté de carrés alignés en diagonale (aux sommets des carrés et au centre, une pierre, et par- tout des perles). Le lauron est porté en écharpe sur la poitrine et rejeté sur le bras gauche dont Con- stantin serre l'akakia (sacnet mou de même couleur que la dalmatique). Le bras droit est plié au coude de telle sorte que la main apparaît à la hauteur de la poitrine. Elle tient la longue hampe du sceptre couronné d'une croix encadrée. On aper- çoit, ■ cou, la broche qui réunit les deux pointes du manteau qui pend tout entier dans le dos. Sur les pieds des bottines rouges.

Inscription: Константинъ Кѣъ бѣа зѣрѣнь цѣрь ■ самъ дръжиць кѣсѣмъ бѣагаромъ.

La Tsarine Irène (pl. IV et V)

59

Царица Ирина (таблица IV и V)

Царицата стои права отдясно на царя и молитвено вдига дясната си ръка, а в спуснатата лява ръка държи дълъг скипър.

Овално, доста безжизнено лице с тесни очи, увиснал дълъг нос ■ силно развита кръгла долна част на лицето. На главата си тя има широка ко- рона във вид на венец с пет изрязани зъбеца по горния край, цяла обсищана с бисери и цветни камъни. Между зъбците на короната се вижда червена шапчица (mitella.) От короната над ушите висят бисерни наниз. Косите са вчесани гладко зад ушите и изглеждат като да са покрити с ка- фява мрежа.

Ирина е облечена ■ туника (вижда се краят на вратната извивка и тесни ръкави до китката) и в малинова далматика с широки insila на гърдите и по полата, украсени с двойни жълти кръгове, обсищани с бисери. Отгоре е метната бродирана жълта мантия, обшита с бисери и цветни овал- ни камъни. Върху нея са изшити огромни кръго- ве, обсищани с бисери и украсени с червени и бе- ли шарки.

Надпис: Ирина бѣче стѣна цѣря въ мѣ бѣагаромъ.

La tsarine est debout, de face, à droite du tsar, la main droite ouverte en une attitude de prière et tient dans sa main gauche, librement pendante, le long sceptre.

Le visage est ovale, peu vivant, les yeux étroits, le nez grand, avec une pointe qui descend plus bas que les narines, le menton rond et développé. Sur la tête, une couronne à cinq fleurons, ornée de tous côtés de pierreries et de perles. Entre les fleurons, on aperçoit un petit bonnet rouge (mitella). Des chapelets de perles pendent sur les oreilles. Les cheveux sont plats et ramenés derrière les oreil- les, et peut-être (?) enserrés dans un réseau marron. Irène est habillée d'une tunique (on en voit le bord du col et les manches étroites aux poignets), et d'une dalmatique violette à larges insila sur la poitrine et au bas de la robe, ornée de cercles jaunes uniformément perlés sur toute sa longueur. Sur les épaules elle a jeté un manteau jaune soulai- ché et brodé de deux rangs de perles et de pierreries ovales. Sur le manteau, d'énormes cercles incrus- tés de perles et décorés de dessins délicats (rouges et blancs).

Inscription: Ирина бѣче стѣна цѣря въ мѣ бѣагаромъ.

Sainte Catherine (pl. XLV et L)

60

Св. Екатерина (таблица XLV и L)

Св. Екатерина е представена до колене, с лице към зрителя и с мъченически кръст в ръка. Обле- чена е в царска корона и далматика с лорос.

Надпис: Сѣа Катѣрина.

Est représentée jusqu'aux genoux, et de face, la croix du martyr dans la main. Elle porte la couron- ne impériale et une dalmatique laurée. Inscription: Сѣа Катѣрина.

Боянската църква

71

L'église de Boïana

Jésus parmi les Docteurs (pl. XLV et XLVI)

61

Христос — отрок ■ храма (таблица XLV и XLVI)

В центъра се намира каменна полукръгла пейка с ниско облегалo и с две масивни стъпала пред нея.

Au centre, comme dans une abside, un petit banc de pierre en hémicycle, surmonté, en arrière, d'une

Боянската
църква
72
L'église
de Boiana

Derrière elle, penché encore par la rapidité du mouvement, Joseph (le dos voûté, la jambe droite portée en arrière, cette figure remplit bien, ainsi, l'extrême bord de la niche). Il est de trois-quarts et s'avance vers le Christ en lui tendant une main. Son visage a le type ordinaire: les cheveux et la barbe d'un vert bleuâtre, avec, çà et là, des touches blanches. Sa robe est bleu pâle, avec un *clavus* rouge, éclairée de „lumières“ blanches. Il porte un *himation* jaune nuancé de blanc (le dessin est le même que celui du Christ). La Vierge et Joseph sont nimbés.

A droite, le groupe animé des Docteurs. Les trois premiers sont assis sur un banc latéral, incurvé; les cinq autres sont debout en arrière. Parmi les premiers, un vieillard, plus bas que les autres, se présente de profil; sa barbe est grise (bleuâtre); sur sa tête, il a la coiffure orientale, blanche avec ornements noirs; il est vêtu d'un *pallium* bleu foncé à dessins jaunes. Le second se tourne vers le premier et incline la tête: même barbe oblongue et grise, le nez recourbé, un voile blanc enveloppant sa tête retombe sur les épaules. Sur ce voile

La Vierge est représentée de trois-quarts, les mains levées vers le Christ en un geste suppliant, et la tête inclinée. Les yeux, de forme ovale, sont pleins d'affliction, ses sourcils relevés, son nez légèrement recourbé, les coins de la bouche tombant. Elle est enveloppée d'un ample **maphorium** de couleur brun violacé qui porte au front un étroit bandeau jaune. Le bas de sa robe est orné d'une frange. Elle est coiffée d'un petit bonnet bleu foncé (sous le **maphorium**) et vêtue d'un **chiton** de même couleur.

A droite, le groupe animé des Docteurs. Les trois premiers sont assis sur un banc latéral, incurvé; les cinq autres sont debout en arrière. Parmi les premiers, un vieillard, plus bas que les autres, se présente de profil; sa barbe est grise (bleuâtre); sur sa tête, il a la coiffure orientale, blanche avec ornements noirs; il est vêtu d'un *pallium* bleu foncé à dessins jaunes. Le second se tourne vers le premier et incline la tête: même barbe oblongue et grise, le nez recourbé, un voile blanc enveloppant sa tête retombe sur les épaules. Sur ce voile

От надписа се чете: $\alpha\beta\gamma$... | $\rho\eta$ $\eta\alpha\mu\alpha$ ■ $\omega\tau\tau\epsilon$
и $\alpha\beta$ | $\beta\alpha\zeta\alpha$ | $\tau\epsilon\beta\epsilon$ | $\tau\epsilon\beta\epsilon$... Ср. Лука, 2, 48; (и
внѣдѣша Его дѣвѣста са; ■ $\mu\alpha\tau\eta$ Его $\rho\epsilon\upsilon\iota$ ■ $\eta\epsilon\iota\mu\upsilon$; $\nu(\alpha\lambda\epsilon$,
что сѣтво) $\rho\eta$ $\eta\alpha\mu\alpha$, се $\omega\tau\tau\epsilon$ и $\alpha\beta$ (сѣ) $\beta\alpha\zeta\alpha$ (и $\kappa\alpha\tau\alpha\chi\epsilon\mu\alpha$) $\tau\epsilon\beta\epsilon$.

Inscriptions (entre Jésus et la Vierge): ... мѣу...
... рѣ|нама се штец и аз... баша ... тѣвѣже... Cf. Luc,
2, 48: (и вѣдѣша Его днѣвстаса; и мати Его рече къ не-
мѣу: чѣдо что съте) рѣ нама се штец и аз (ска)баша (ска-
кома) тѣвѣ.

62

Надпис над фигурата: СТЫ ІІВАНЪ РНАСКИ.
Надпис на свитъка: ХОТѢ ВСК ПЕЧАДН ПОЖИТИ, ДА ШТЕТУ-
ЖЕТЬ СЕ ВСЕГО ЗНАМЯНОГО СЛАСТРА/НИНА.

Inscriptions: au-dessus de la figure: **СѢ** І^ВАНЪ Р^ИМ^СК^ИИ
sur le rouleau: **ХОТѢВШЕ ПИЧААМ ПОЖИТИ, ДА УТВѢРЖИТЬ СЯ**
ВЪСЬЮ ЗЕМЛЯНОЮ СЛАВООБЩЕНЫЮ.

Бојанската
црква
73
L'église
de Boïana

Св. Пахомий
(таблица LV)

Свещецът е прав, в цял ръст. Старец, приблизително от типа на Иван Рилски: само по-широка брада и гъста, къса коса над триъгълно чело, върху което падат две къдрици; дясната си ръка благославя, в лявата държи свитък. Малиновокафява калугерска мантия, долу закопчана; спуснат на раменете тъмносив кукол и светлосив хитон. Надпис: СѢ ПАХОМІИ.

63

Saint Pachôme
(pl. LV)

Le saint est debout et de face. C'est un vieillard d'un type analogue à celui de Jean de Ryla: la barbe est un peu plus large; la chevelure forme une calotte descendant bas sur un front triangulaire, où viennent se jouer deux mèches. Il donne la bénédiction de la main droite; dans la main gauche, le rouleau non déployé. Il porte le manteau monastique brun cramoisi, boutonné en bas, et un chiton bleu ciel. La cucule bleu foncé est jetée sur l'épaule. Inscription: СѢ ПАХОМІИ.

Св. Теодор Студит
(таблица LI)

Свещецът е изобразен до колене, обърнат с лице към зрителя. Старец със заострена бяла брада и голо чело; благославя с ръка пред гърдите, като държи в лявата си спусната ръка разгънат свитък с нечетлив надпис. Той е облечен в червенокафява мантия, закопчана с фибула на гърдите; отстрани висят наизн с бисери. Под мантията на гърдите се вижда епитрахил. Надпис: СѢ ФІОДОРЪ СТУДИТСКІИ.

64

Saint Théodore de Stoudios
(pl. LI)

Le saint est représenté jusqu'aux genoux, et de face. C'est un vieillard à la barbe grise en pointe. Le front est chauve. Il donne sa bénédiction devant sa poitrine, tenant dans sa main gauche pendante le rouleau déployé (l'inscription n'en est pas déchiffrable). Il est vêtu d'un manteau rouge brun, rattaché par une fibule sur la poitrine, et bordé d'une ganse ornée de perles. L'épitrachélien s'aperçoit sur la poitrine, sous le manteau. Inscription: СѢ ФІОДОРЪ СТУДИТСКІИ.

Св. Евтимий
(таблица LII)

Прав, в цял ръст, с лице към зрителя; дясната благославяща ръка е вдигната до главата, в спуснатата лява ръка държи свитък. Широко лице с голо чело и голяма заострена бяла брада. Облечен е в калугерски дрехи: светложълт хитон и кафява мантия. Надпис: СѢ ЕВТИМІИ.

65

Saint Euthyme
(pl. LII)

Le saint est debout, de face, la main bénissante levée jusqu'à la hauteur de la tête, et la main gauche retombant librement, tenant le rouleau. Le visage est large, le front chauve; la barbe grise est longue et pointue. Il est vêtu d'un chiton jaune pâle et d'un manteau brun. Inscription: СѢ ЕВТИМІИ.

Св. Арсений
(таблица LIII)

Същата поза и разположение на ръцете, същият тип на лицето и подобна бяла брада, но гъсти, къси коси около изско четириъгълно чело. Облечен е в монашески дрехи. Слабо се различава тъмносива мантия. Надпис: СѢ АРСЕНІИ.

66

Saint Arsène
(pl. LIII)

Même attitude, même position des bras. Même type de visage et barbe grise semblable, mais épaisse, chevelure courte, encadrant un front bas et carré. Vêtu de l'habit monastique. Le manteau, gris foncé, se distingue mal. Inscription: СѢ АРСЕНІИ.

Св. Марина и св. Параскева
(таблица LVI)

Двете светници са представени в цял ръст, с лице към зрителя, с ръце пред гърдите. И двете са облечени в дълги хитони и мафории, пречетнати на главите. Надписи: СѢ МАРИНА И СѢ ПАРАСКЕВА.

67 68

Sainte Marine et Sainte Parascève
(pl. LXVI)

Les deux saintes sont debout, de face, la main levée devant la poitrine. Vêtues de longs chitons et de maphoria jetés sur la poitrine. Inscriptions: СѢ МАРИНА И СѢ ПАРАСКЕВА.

Св. Ефрем
(таблица LXXVI и LXXVII)

Свещец на средна възраст, с руса брадичка и кестеняви коси. Изображението е до колене. Обърнат с лице към зрителя, свещецът държи с двете си ръце хоризонтално развит свитък. Калугерската мантия и куколът, метнат на главата, са пенелявосиви.

Надпис: СѢ ЕФРЕМ(Ъ).

69

Saint Ephrem
(pl. LXXVI et LXXVII)

Le saint est d'âge moyen, avec une barbe blonde et des cheveux châtain. Il est représenté jusqu'aux genoux et de face. Il tient de ses deux mains et horizontalement le rouleau déployé. Manteau monacal et cucule sur la tête, couleur gris cendré.

Inscription: СѢ ЕФРЕМ(Ъ).

Св. Антоний
(таблица LXII)

Същата поза и положение на ръцете (дясната — малко по-назад). Старец с раздвоена, къса бяла брада. Монашески дрехи: черен кукол на главата, жълт хитон и червеножълта мантия.

Надпис: СѢ АНТОНІИ.

70

Saint Antoine
(pl. LVII)

Même pose et même position des bras (le bras droit un peu plus ramené de côté). Le vieillard porte une courte barbe blanche — séparant en deux. Vêtement monacal: sur la tête une cucule noirâtre, un chiton jaune, un manteau d'un jaune rougeâtre.

Inscription: СѢ АНТОНІИ.

Св. Сава
(таблица LVIII)

Същата поза; дясната ръка е вдигната — притисната към гърдите; в спуснатата лява ръка свитък. Старец — голяма разширена надолу бяла брада и голо чело. Монашески дрехи: тъмносив хитон и също такава мантия с кафяви нюанси.

Надпис: СѢ САВА.

71

Saint Sava
(pl. LVIII)

La même pose; la main droite levée, mais collée à la poitrine, dans la main gauche tombant librement, le rouleau. Le vieillard a une courte barbe blanche s'élargissant vers le bas, et un front chauve. Costume monacal: un chiton gris sombre et un manteau de même teinte liserée de brun. Inscription: СѢ САВА.

Св. Варвара
(таблица LXII)

Светницата — представена в поза на оранта. Тя — облечена — червена туника (manicata et talaris) с маншети, широк пояс и instita по края на полата. Плещите са покрити с пурпурна мантия, украсена с нашивки. Тя — закопчана на гърдите с кръгла фибула и има два segmenta на раменете и лента по края. Зад гърба тя пада до под коленете, но на гърдите едва достига пояса, като открива орара, който виси до коленете. На главата кръгла светлосива шапчица с по-тъмни шарки (mitella striata); около нея златна диадема във вид на тесен обръч с голямо украшение над челото; най-после едно пурпурно покривало от лек плат (velum) изхожда от лявото рамо, обикаля шията и покрива шапчицата заедно с част от диадемата, след което пада зад лявото ухо върху гърдите. Нашивките на мантията, орарът, маншетите и диадемата са жълти и са обшивани с цветни камъни и бисери. Отделни бисери украсяват и полата на мантията. Лицето е полупрозрачно, очите са отчасти реставрирани. Надпис: СѢ ВАРВАРА.

72

Sainte Barbe
(pl. LXII)

La sainte est représentée dans une attitude de prière (les deux bras levés). Vêue d'une tunique rouge (manicata et talaris) avec une large ceinture, des manchettes, et des instita sur tout le bas de la robe; un manteau de pourpre à petits carreaux lui couvre les épaules; il est rattaché au milieu de la poitrine par une fibule ronde, et il est marqué de deux segmenta sur les épaules et bordé d'une ganse. Descendant dans le dos jusqu'au dessous des genoux, il ne vient par devant qu'à peine jusqu'à la ceinture, laissant voir le ruban de l'orarion pendant jusqu'aux genoux. Sur la tête un petit bonnet rond, bleu pâle avec des petits carreaux plus foncés (mitella striata).

Au bord est fixé un étroit diadème circulaire avec un motif central; enfin un voile de pourpre de tissu léger (velum), partant de derrière l'épaule gauche, entoure le cou, enveloppe le bonnet (de sorte qu'il cache une partie du diadème), passe derrière l'oreille gauche et revient pendre sur le côté gauche de la poitrine. Les instita, les segmenta, l'orarion, les manchettes, la ganse et le diadème sont jaunes et incrustés de pierreries et de perles. Des perles isolées sont parsemées sur les pans

du manteau. Le visage est à moitié effacé, les yeux sont en partie restaurés. Inscription: $\Sigma\tau\alpha$ Варвара.

Св. Неделя
(таблица LXIII)

73

Sainte Nédélia
(Κυριακή)
(pl. LXIII)

Светицата е представена като оранта. Облечена е като св. Варвара, но в други бои. Туниката ѝ е светлосиня, почти бяла, мантията червена; виждат се и червени обувки. На главата ѝ има синя шапчица, цяла покрита с бяло покривало, спуснато и върху челото, отдето то се губи под мантията. Над покривалото е поставена диадема със същата форма, както и при св. Варвара. Лицето е полужитрито; очите са издълбани и запълнени с гипс.

Надпис: $\Sigma\tau\alpha$ Неделя.

La sainte est représentée en prière, les deux bras levés, vêtue comme sainte Barbe, mais d'autres couleurs. Sa tunique est bleu-ciel et blanche, son manteau rouge; on aperçoit ses chaussures rouges. Sur la tête, un bonnet bleu foncé, entièrement recouvert d'un voile blanc, descendant sur le front et sous le manteau. Sur le voile, en haut, un diadème est posé. Il a la même forme que celui de sainte Barbe. Le visage est à demi effacé. Les yeux ont été percés et remplis de plâtre. Inscription: $\Sigma\tau\alpha$ Неделя.

Житието на св. Никола

La Vie de Saint Nicolas

Рождението на св. Никола

74

La naissance de Saint Nicolas

Иконографията е по образа на „Рождението на св. Богородица“. Отляво на легло седи майката на св. Никола. Към нея, отзад, се приближава една жена, носеща нещо — простряната си ръка. Долу отдясно — младенец — купел и една баба. Зад сцената — здание с тесни прозорци, в които е изобразена каменна рамка, изрязана в кръгчета.

Надпис: $\text{Ρ}οιζο\text{ν}\text{ } \Sigma\tau(\text{η})\text{ } \text{Ν}ικολ(η)\text{.}$

L'iconographie est la même que celle de la naissance de la Vierge. A gauche, sur un matelas la mère est assise. Derrière, une femme s'avance vers elle, tenant un objet dans sa main étendue. En bas, à droite, l'enfant dans la cuvette et la sage-femme. Au fond de la scène, un édifice à fenêtres étroites, formées de lames de pierre percées de trous ronds. Inscription: $\text{Ρ}οιζο\text{ν}\text{ } \Sigma\tau(\text{η})\text{ } \text{Ν}ικολ(η)\text{.}$

Родителите завеждат св. Никола на учение

75

Les parents de Saint Nicolas le conduisent à l'école

Вдясно стои светец с нимб, облечен в хитон и палий, и простира към св. Никола ръцете си, сложени в жест за приемане на благословия. Пред него стои отрокът Никола в бяла риза с едър орнамент и панталони. Зад него — родителите му.

A droite est assis un saint, nimbé, vêtu d'un chiton et d'un pallium. Il tend à Nicolas les mains dans l'attitude de celui qui reçoit la bénédiction. Devant lui, Nicolas adolescent, vêtu d'une chemise blanche avec des motifs ornementaux très simples, et d'un pantalon. Derrière l'adolescent marchent les parents.

Посвещението на св. Никола за дякон или презвитер

76

Consécration de Saint Nicolas au diaconat ou à la prêtrise

Св. Никола е наведен над престола, зад който един свещеник му подава късче просфора (?). На престола — дискос. Вляво — група хора.

Nicolas s'incline devant l'autel auprès duquel le prêtre lui donne un morceau de pain bénit. Sur l'autel une patène (δισκος). A gauche, un groupe de figures.

Посвещението на св. Никола за епископ
(таблица LXXII)

77

Consécration de Saint Nicolas à l'épiscopat
(pl. LXXII)

Вляво стои под киворий старец-епископ и благославя св. Никола, който се приближава към престола.

A gauche, debout sous le ciborium, l'évêque, un vieillard, bénit Nicolas qui s'approche de l'autel.

стола. Вдясно — два дякона държат рипиди. Високи здания образуват фона. Надпис: $\Sigma\tau\eta$ Никола хриотонис(δ)ετης επικοпа.

A droite, deux diacres tiennent des éventails (ριπίδιον, flabellum). Un édifice élevé recouvre le fond. Inscription: $\Sigma\tau\eta$ Никола хриотонис(δ)ετης επικοпа.

Избавлението на трите сестри от блудство

78

Saint Nicolas soustrait trois sœurs à la débauche

Бащата на блудниците — седнал на леглото; зад стената св. Никола му подава кесия с пари — го благославя. Зад сцената се вижда архитектурен фон: стена, врата с полукръгло прозорче над нея и две цепнатини от страни.

Le père des trois prostituées est assis tout droit sur un matelas. Sortant de derrière un mur, St. Nicolas lui présente un petit sac de monnaies et le bénit. Au fond, des édifices, une muraille, une porte avec, au-dessus, une fenêtre semi-circulaire, et deux fentes de chaque côté.

Изпъждането на бесовете из дървото
(таблица LXXIII)

79

Saint Nicolas chasse les démons de l'arbre
(pl. LXXIII)

Св. Никола се засилва да удари със секира дървото. Отдясно — четири наблюдаващи фигури. Надпис: $\Sigma\tau\eta$ Никола изгна бесы от дърва.

St. Nicolas agit une hachette au-dessus d'un arbre. A droite, quatre spectateurs. Inscription: $\Sigma\tau\eta$ Никола изгна бесы от дърва.

Чудото — морето
(таблица LXIX)

80

Miracle en mer
(pl. LXIX)

По развилнелите се вълни кораб с надути платна на наведената мачта. На високата кормилна част, украсена покрай с щитове, седи св. Никола и благославя изплашените моряци. От последните един се навел, като е закрил с ръце лицето си; друг един издига едната си ръка нагоре и притиска другата към гърдите; третият — прегърнал седящия до него през главата, гледа с безпокойство св. Никола. Първите двама са с бели шапчици, превързани под брадата с връзки и са облечени в туники с къси ръкави.

Sur une mer déchainée, un navire avec sa voile gonflée sur un mât qui penche. Sur la partie élevée de la poupe garnie sur les flancs de boucliers, St. Nicolas est assis, bénissant les passagers effrayés. L'un d'eux est replié sur lui-même et cache son visage dans ses mains. Un autre lève une main en l'air et serre l'autre contre sa poitrine. Un troisième embrassant la tête d'un quatrième personnage assis, regarde avec angoisse St. Nicolas. Les deux premiers passagers portent des bonnets blancs, noués par des lacets sous le menton, et des tuniques à manches courtes.

Разрушението на идолите
(таблица LXV)

81

Destruction des idoles
(pl. LXV)

Върху колона стои статуята на Венера, драпирана до бедрата, с фригийска шапка на главата. До нея — двама слуги; единият — удря с тояга, другият — дърпа с дълга кука. Св. Никола стои до тях и благославя. Вдясно: високи здания с тесни прозорчета.

Sur une colonne, une statue de Vénus, drapée jusqu'aux hanches, coiffée du bonnet phrygien. A côté, deux serviteurs. L'un d'eux la frappe d'un bâton, l'autre la tire avec un croc. St. Nicolas est debout auprès de cette scène et donne sa bénédiction. Au fond un édifice avec des fenêtres à archères. Inscription: $\Sigma\tau\eta$ Никола (εργ)ατης ιδολ(η)ν.

Спасяването от смърт на невинните в Андриак
(таблица LXVI)

82

Saint Nicolas sauve des condamnés à Andriaké
(pl. LXVI)

Св. Никола задържа вдигнатия меч на палача, който, опрян на десния си крак, е положил — левия си крак осъдения старец. Вдясно в края на сцената стоят двама други осъдени, един млад и друг на средна възраст, очакващи смъртта. Очите на всички са превързани и ръцете им са вързани зад гърба.

St. Nicolas retient de sa main le glaive du bourreau qui, appuyé sur le pied droit, tient le vieillard condamné renversé sur sa jambe gauche. A droite, à l'extrémité de la scène, deux autres condamnés (un jeune et un d'âge moyen), attendent l'exécution. Leurs yeux sont bandés et leurs mains

набръчканото чело и бузи са лишени от моделиране. По бялото облекло с остро оръдие са начертани правилни четириъгълници, изпълнени с малки черни кръстове. От страни на главата — два червени кръга, ■ които се е намирал изтрят надпис с името на светеца. По-долу има друг надпис: *Скѣ(ъ) помисн(никъ)*.

Б. Въвеждането на св. Богородица в храма (таблица LXXVI)

Центърът на композицията е зает от Йоаким и Анна, които водят към престола малката Мария, и от първосвещеника Захарий, който простира ръцете си към св. Богородица. Фигурата на св. Богородица не ■ напълно запазена. Виждат се



Обр. 8. Св. Никола

et la coiffure sont disposées symétriquement. Le front est ridé et les joues ne sont pas modelées. Sur son vêtement blanc on a dessiné, avec une pointe, de petits carrés dans lesquels sont inscrites de petites croix noires. De chaque côté de la tête, deux cercles rouges, dont l'inscription — celle du nom du saint — est aujourd'hui effacée. Au-dessous une autre inscription: *Скѣ(ъ) помисн(никъ)*.

В. Présentation de la Vierge au temple (pl. LXXVI)

Le groupe formé par Joachim et Anne occupe une partie du milieu du tableau. Ils conduisent vers l'autel Marie adolescente. Au centre, de l'autre côté, le grand prêtre Zacharie tend les bras à la Vierge. Le corps de cette dernière ne s'est pas entièrement

conservé. On aperçoit la tête, les bras tendus, le chiton verdâtre et le maphorium cramoisi. Derrière sa fille, Joachim fait un pas en avant et tend les bras. Ses vêtements sont de même couleur que ceux de Marie. Anne regarde Joachim et tient sur sa poitrine son maphorium bleu vif; elle est coiffée d'un petit bonnet rouge vif. Les habits du grand prêtre sont particulièrement bigarrés. Le vieillard a la barbe grise et de longues boucles gri-

Fig. 8. St. Nicolas

такава дълга коса. Сивият му хитон има бродирани маншети ■ черна пола, обсипана с бисери; ръкавите са подлатени отвътре с червено. Ритуалната мантия е бяла, с широки черни и червени линии, които напомнят куфическите надписи, и с жълта яка, обсипана с цветни камъни и бисери. Зад първосвещеника се вижда масивният полукръгъл олтар, над който се издига киворият.

Вляво сцената е допълнена с фигурите ■ седем момичета, приятелките на св. Богородица. В живописна група със запалени свещи в ръцете на някои от тях, те идат зад родителите на св. Богородица. Три или четири от тях са с обърнати глави. Запълняйки края на нишата, тези фигури са в разни пропорции: всички са неестествено удължени, но първата е ■ цяла глава по-висока от последната. Първото момиче е в зелено облекло с яка, украсена с бисери, и в ясночервена мантия; второто е в бял хитон с дълги тесни ръкави и в червена горна дреха с широки къси ръкави и с бродирана яка; над нея има бяла мантия, метната през едното рамо; третото момиче е в червено облекло със зелена мантия; четвъртото — в лилаво облекло и с червен воал на главата, завързан на върха ■ подишът с бяло; петото — в сивозелено облекло и червена мантия. Облеклата на двете последни момичета не ■ виждат. По червената тъкан личат само разпръснатите групи от по три бели точки.

Симетрично на тази сцена в дясната половина на нишата се намира сцената „Храпенето на св. Богородица от ангела в Ерусалимски храм“. Св. Богородица седи на широка пейка с краката върху столче с две стъпала. Един ангел, прихвъркнал отляво, ѝ подава храна зад пейката.

Цялата сцена е разположена върху фона на една двуетажна стена с три надстройки. Освен общия надпис: *Въвед(ѣ)н(ѣ) над съответните фигури са написани ■ имената: Сѣ(ѣ) Йоаким, Сѣ(ѣ) Анна, Прѣ(ѣ)к Захарѣ, Арх(ѣ)г(ѣ)л Га(ѣ)р(ѣ)л, МР(ѣ)Ѣ. Над олтара Сѣ(ѣ) Сѣ(ѣ)л. Вдясно от фигурата ■ първосвещеника върху апсидата с други, по-малки букви е написано косо: *Моли(ѣ) раба б(ѣ)жа Иванка*.*

В. Исус Христос

Фигурата е запазена до пояс. Лицето ■ обърнато към зрителя; дясната ръка благославя; ■ лявата — затворено евангелие. Лицето е жълто с маслиново-зелени сенки ■ резки контури. Малка ръждиво-кестенява брада, по-светли коси. Тъмnochервен хитон, индигов химатий. Жълт нимб ■ червен кръст.

ses. Un chiton gris bordé aux poignets et au has de la robe d'une ganse noire parsemée de perles. Au revers des manches, une doublure rouge. Il porte le manteau rituel, blanc avec de larges bandes brodées (noires et rouges), rappelant les inscriptions couphtes et un col jaune rehaussé de pierres et de perles. Derrière le grand prêtre se dresse la masse semi-circulaire de l'autel, surmonté du ciborium.

A gauche, la scène est complétée par les sept vierges, compagnes de Marie. Leur groupe pittoresque (quelques-unes portent des cierges allumés) suit les parents de la Vierge. Trois ou quatre d'entre elles tournent la tête. Remplissant l'angle de la niche, ces figures sont de dimensions différentes. Avec un souci médiocre du réalisme le peintre ■ inégalement allongé leur taille, et la première dépasse de toute la tête la plus éloignée. La première vierge est en robe verte, avec un col brodé de perles, et ■ manteau rouge vif; la deuxième est vêtue d'un chiton blanc à manches longues et étroites, d'un vêtement rouge à larges manches courtes et à col brodé, enfin d'un manteau blanc rejeté sur une épaule; la troisième est en rouge et porte un manteau vert; la quatrième est en lilas; sur sa tête est jeté un voile rouge doublé de blanc, noué sur le sommet de la tête; la cinquième est en robe gris-vert et en manteau rouge. Les vêtements des deux dernières ne sont pas discernables. Les étoffes rouges sont parsemées de points blancs groupés 3 par 3.

La partie droite de la niche qui fait face symétriquement au groupe des vierges représente Marie dans le temple, nourrie par un ange. La Vierge est assise sur un large banc, les pieds posés sur un tabouret à deux étages. L'ange, volant vers elle de la gauche, lui offre quelque chose à manger.

Toute la scène a pour fond une haute muraille à deux étages, et trois édifices qui la dépassent. Outre l'inscription générale (*Въвед(ѣ)н(ѣ)*) au-dessus de certaines figures est indiqué le nom correspondant: *Сѣ(ѣ) Йоаким, Сѣ(ѣ) Анна, Прѣ(ѣ)к Захарѣ, Арх(ѣ)г(ѣ)л Га(ѣ)р(ѣ)л, МР(ѣ)Ѣ*. Au-dessus de l'hémicycle de l'autel: *Сѣ(ѣ) Сѣ(ѣ)л*. droite du grand prêtre, sur le fond de l'abside est inscrit en lettres plus petites: *Моли(ѣ) раба б(ѣ)жа Иванка* — „Prière du serviteur de Dieu Ivanko“.

С. Figure du Christ

Le fragment est conservé jusqu'à mi-corps. Le visage est de face. La main droite est représentée bénissante. L'Evangile fermé est tenu par l'autre main. Le visage est jaune avec des ombres olives en des contours très accusés. Une petite barbe rousse, les cheveux sont plus clairs. Le chiton est carmin, l'himation indigo. Un nimbe jaune porte une croix rouge.

Notes

- 1 CEDRENUS, ed. Bonnæ 1839, II 454; WAS-SILEWSKY et JERNSTEDT, Strategicon, p. 32. За нашествието на печенезите в 1048 г. вж. CEDRENUS, II 586, 587 et Споменик V 13.
- 2 WASSILEWSKY et JERNSTEDT, *ibid.* 32.
- 3 В Асеновата крепост при Станимака двуетажната църква има същото предназначение. По-големите размери на двореца са позволили да бъде включен параклисът в самите стени на крепостта.
- 4 Т. УСПЕНСКИИ. Одревностяхъ города Тырново (Изв. Русск. Арх. Инст. в К-поле VII, София, 1902); А. ГРАБАР, Стенописът в църквата Св. 40 Мъченици (Годишник на Нар. музей за 1921 г.).
- 5 В. ДИМОВ, Разкопките на Трапезица в Тырново (Изв. на Бълг. арх. друж., V, 1915).
- 6 Гл. Изв. на Бълг. арх. друж. III, 1913, 303 сл. и V, 1915, 207 сл.
- 7 Ср. статията ми: Българските църкви-гробници, в Изв. на Бълг. арх. институт. I, 1923.
- 8 Гл. КР. МИЯТЕВ, в Годишник на Нар. музей в София за 1920 г., 84 сл.; А. ГРАБАР, Годишник за 1921, 90 сл.
- 9 Църквите Св. Димитър (1186/7 год.). Св. 40 мъченици (1230 г.), параклисите на Трапезица в Тырново.
- 10 G. ANRICH, Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen, Leipzig—Berlin, 1917, II 417.
- 1 CEDRENUS, ed. Bonnæ 1839, II, p. 454; WAS-SILEWSKY et JERNSTEDT, *Strategicon* p. 32. Sur l'invasion des Petchénègues de 1048 v. CEDRENUS, II, pp. 586, 587.
- 2 WASSILEVSKY et JERNSTEDT, *ibid.*, p. 32.
- 3 Dans le „fort d'Assen", près de Stanimaka (Assenograd), l'église à deux étages a la même destination. Les grandes dimensions du château ont permis d'insérer la chapelle dans l'enceinte même du fort.
- 4 TH. OUSPENSKY, Antiquités de Tirnovo (Izvestija de l'Institut archéologique russe de Constantinople VII, Sofia, 1902). A. GRABAR, Annuaire du Musée National à Sofia pour 1921.
- 5 V. DIMOV, Les fouilles sur la Trapésitza à Tirnovo. (Izvestija de la Société archéologique bulgare, V, 1915).
- 6 Izvestija de la Société archéologique bulgare, III, 1913, p. 303 et V, 1915, p. 207 et suiv.
- 7 Voir mon article: Les églises sépulcrales bulgares (Izvestija de l'Institut archéologique bulgare, I, 1923).
- 8 Voir K. MIJATEV, Annuaire du Musée National de Sofia pour 1920, p. 84 sqq. et A. GRABAR, même publication, 1921, p. 90 sqq.
- 9 Eglises de S. Dimitri (1186/7), des „Quarante Martyrs" (1230); chapelles de la Trapésitza à Tirnovo.
- 10 G. ANRICH, Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen, Leipzig—Berlin, 1917, II, 417.

11 Ibid. I 136-9 и II, 326. Четъи Миней митр. Макария, Декабрь II (Пам. слав. — рус. письм., изд. Имп. Археограф. Ком. I, Москва, 1904, кол. 632 и сл.).

12 Личността на Алдимира е непозната. Името на Витомира се среща два пъти в българските паметници от XIV в.: на пръстена, намерен в църквата Св. София в София (гл. Й. ИВАНОВ, Изв. на Бълг. арх. друж. II, стр. 8—9) и в една фреска от църквата на Земенския манастир (Й. ИВАНОВ, пак там, III, стр. 68). Авторът на тези статии предполага, че собственикът на пръстена е същото лице, което се споменава в Боянския надпис.

13 Струва ми се, че този фрагмент представлява върхът на монументален кръст от голяма сцена на Разпятието, която е заемала може би цялата западна люнета. Само така биха могли да се обяснят буквите IC (Исус) наред с предмета във форма на буквата T.

14 За св. Пантелеймон — иконографическо отношение близък със св. Иван Кръстител гл. W. de GRÜNEISEN, S. Maria Antiqua, Rome 1903, табл. 56.

15 Тези светци са без съмнение двамата сирийски поети св. Козма от Майум и св. Иван Дамаскин. Ср. стенописите от Бачково (XII в.), Беренде (края на XIV—XV в.) и Поганово (1500 г.) в България и от Верия (XIV в.) в Македония.

16 Св. Артемий или св. Никита. Ср. M. DIDRON, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris, 1845, стр. 322. Според Дионисий от Фурна тези двама светци са били представяни „подобни на Христа“.

17 Халкитски — от Халки (Χαλκή), част от императорския дворец в Цариград.

18 Църквата е посветена на св. Никола и св. Пантелеймон (гл. надписа, стр. 22), от които само първият се представя като епископ. При това естествено е и прието е да се изобрази патронът на църквата при входа ѝ. Именно към това изображение ктиторът Калоян поднася модела на храма.

19 Гл. Н. П. КОНДАКОВ, Мифическая сумка с земною тягою, Спмс. на Бълг. акад. на наук. XXII, 1921.

11 Ibid. I 136—9 et II, 326. Четъи Миней митр. Макария, Декабрь II (Пам. слав. — рус. письм., изд. Имп. Археограф. Ком. I, Москва, 1904, кол. 632 и сл.).

12 La personnalité d'Aldimir n'est pas connue. Le nom de Vitomir se rencontre deux fois dans des monuments bulgares du XIV^e siècle: sur une bague trouvée dans l'église de Ste Sophie à Sofia et sur une fresque in monastère de Zemen (v. J. IVANOV, dans les Izvestija de la Soc. arch. bulgare II, 8—9 et III, 68). L'auteur des articles susmentionnés suppose que le possesseur de la bague était le même personnage représenté à Boiana.

13 Il me semble que ce fragment représente le faite d'une croix monumentale appartenant à une Crucifixion, qui aurait occupé toute la lunette ouest. C'est la seule manière, à mon avis, d'expliquer les lettres IC (Jésus) à côté de l'objet en forme de T.

14 Cf. S. Maria Antiqua, à Rome (W. de GRÜNEISEN, S. Maria Antiqua, Rome 1903, pl. 56) où S. Pantéléimon est représenté sous un aspect voisin de St. Jean-Baptiste.

15 Ces deux saints sont certainement les deux poètes syriens, St. Cosme de Maïoum et St. Jean Damascène. Cf. les peintures murales de Batchkovo (XII^e siècle), de Béréndé (fin du XIV^e—XV^e siècle) et de Poganovo (1500), en Bulgarie, et de Verria (XIV^e siècle) en Macédoine.

16 Saint Artémios ou Sant Nicélas. Voir CH. DIDRON, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris, 1845, p. 322. Suivant Dionysios de Fournas, ces deux saints sont représentés „semblables au Christ“.

17 Χαλκή — partie du palais impérial à Constantinople.

18 L'église est consacrée à St. Nicolas et à St. Pantéléimon (voir l'inscription, p. 22). Mais le premier seul est représenté en „évêque“. Au reste, comme il est naturel et habituel, la représentation du patron de l'église se trouve à l'entrée de cette église. Dans cette fresque précisément, le marguillier de l'église Kaloïan présente dans sa main le modèle de l'édifice.

19 N. KONDAKOV, Mifičeskata sumka s zemnoju tjagoju (Extrait du Spisanie de l'Académie bulgare, XXII, 1921).

Таблицы

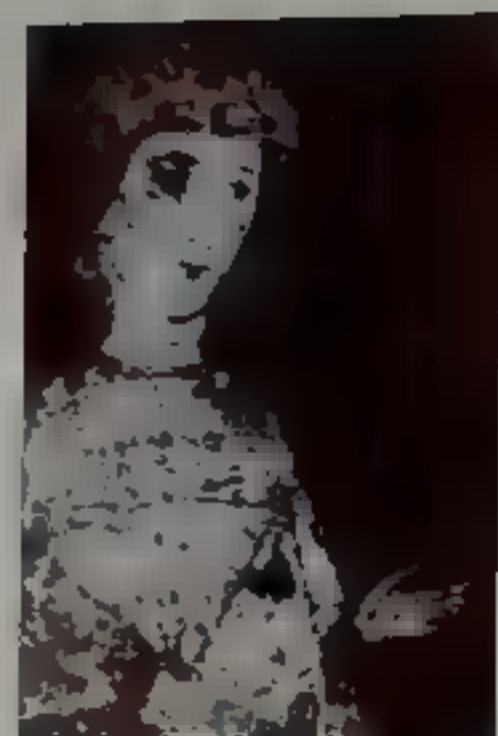
Planches



Севастократор
Калоян и жена
му Десислава

Le sévastocrator
Kaloïan et sa femme
Dessislava

II
Севастократорица
Десислава,
фрагмент



La sevastocrato-
ritsa Dessislava,
détail



III
Севастократор
Калоян,
фрагмент

Le sévastocrator
Kaloïan, détail

IV
Цар Константин
Асен и царица
Ирина



Le tsar Constantin
Assène et la
tsarine Irène



V
Царица Ирина,
фрагмент

La tsarine
Irène, détail



VI
Боянската църква
от североизток

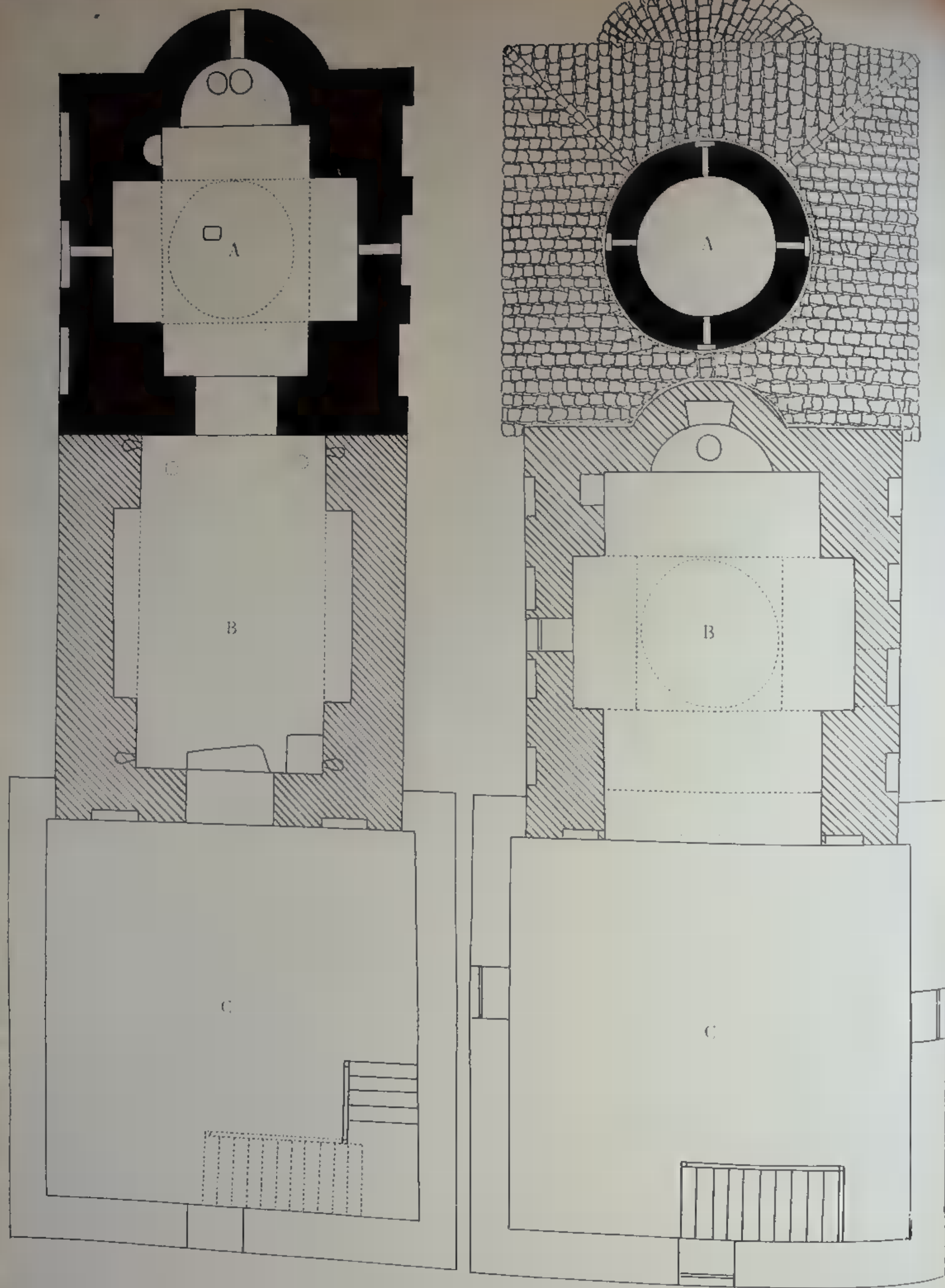
L'église de Boïana,
vue de nord-est





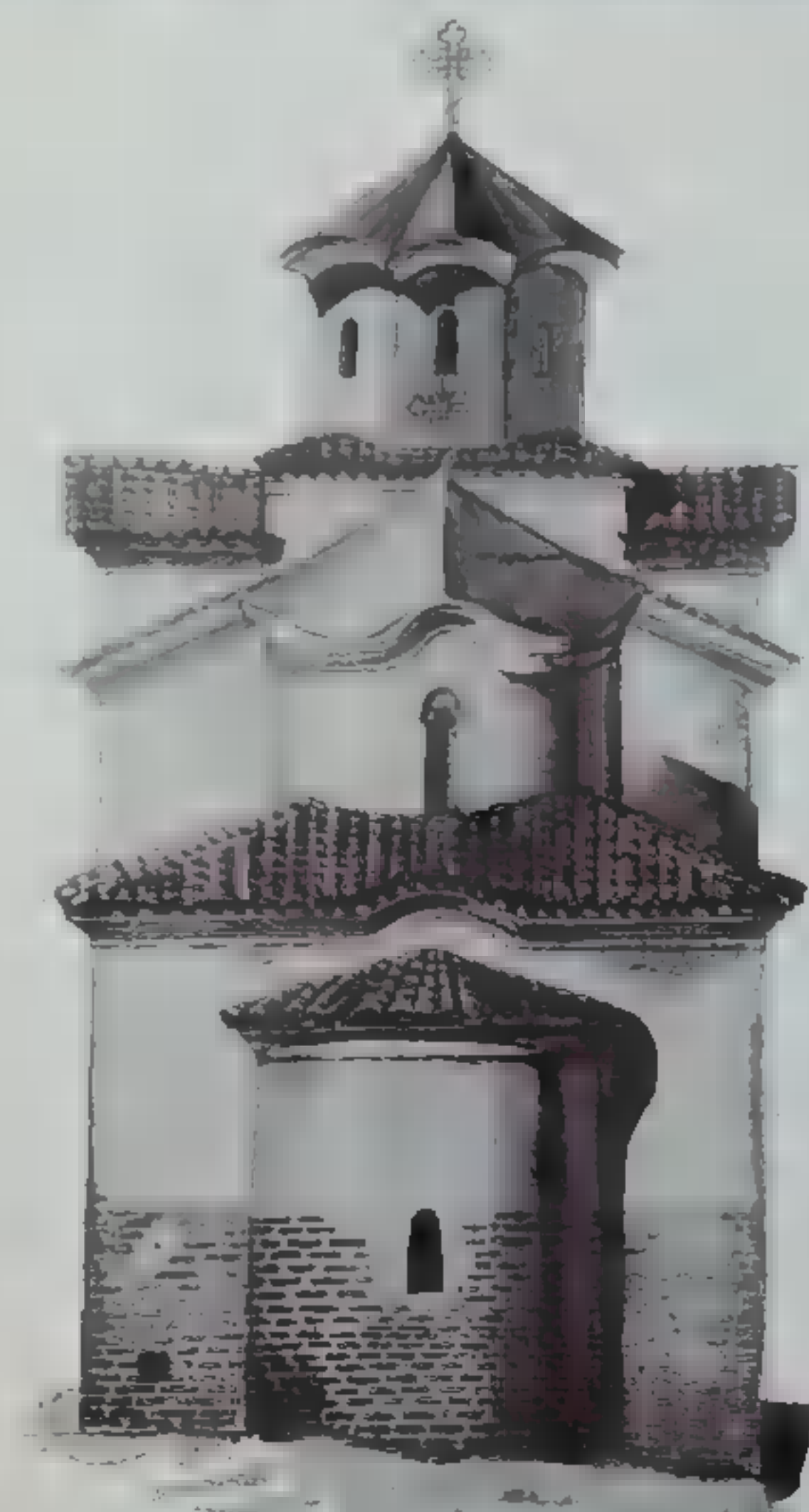






План на Боянската църква

Plan de l'église de Boïana



Боянската църква
от юг и югоизток

L'église de Boïana
du côté sud et du côté est



Боянската църква от север и напречен разрез през източното отделение на църквата

L'église de Boïana du côté nord et coupe transversale de la partie est de l'église



Надлъжен разрез на Боянската църква и напречен разрез през западното отделение на същата църква



Coupe longitudinale de l'église de Boïana et coupe transversale de la partie ouest de la même église



XI
Боянската
църква

L'église
de Boiana

XII
Боянската
църква

L'église
de Boiana



XIII
Възнесение
(централната
част,
fragment)

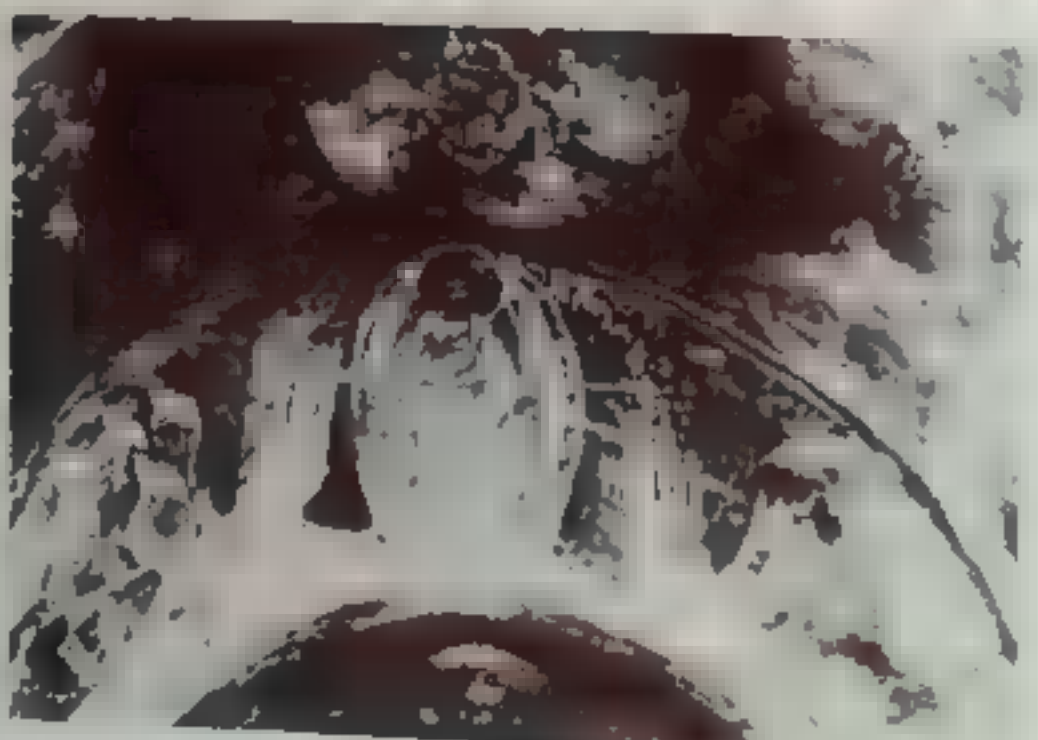
L'Ascension
(la partie
centrale, détail)

XIV
Вседръжителят
Le Pantocrator



XV
Св. Богородица
с Младенеца и
двама архангели,
fragment

La Vierge à
l'Enfant et deux
archanges, détail



XVI
Преображение

La Transfiguration

XVII
Преображение,
fragment

La Transfiguration,
détail

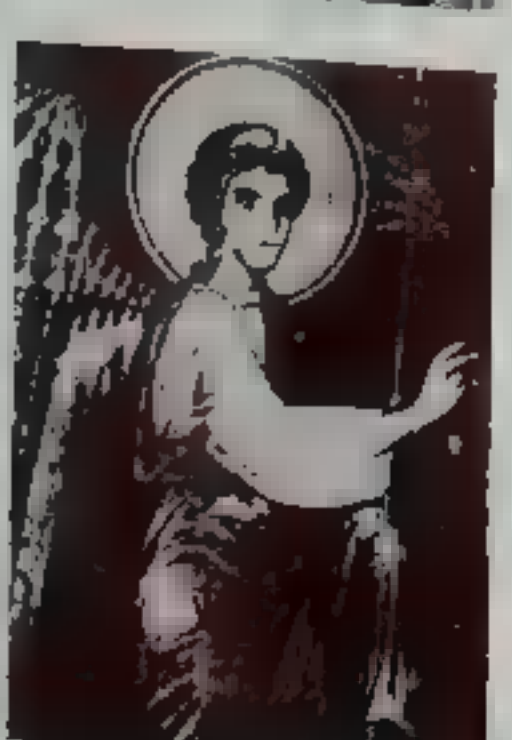


XVIII
Жените
при гроба

Les saintes
femmes au tombeau

XIX
Благовещение,
северно
от олтара

L'Annonciation,
le côté nord d'autel



XX
Благовещение, южно
от олтара

L'Annonciation,
le côté sud d'autel















Къпането на Христос
от Рождество Христово,
фрагмент

Le Lavement,
détail de la Nativité



XXII
Рождество Христово и
Успение на св. Богоро-
дица, фрагмент

La Nativité et
la Dormition de
la Vierge, détail



XXIII
Сретение и
Кръщение

La Purification
et le Baptême



XXIV
Тайната вечеря

La Cène



XXV
Разпяването и
Слизането в ада

La Crucifixion
et la Descente
aux Limbes



XXVI
Разпяването,
фрагмент
La Crucifixion,
détail



XXVII
Разпяването,
фрагмент

La Crucifixion,
détail









УПЛ. СЛАВ. Т.







XXVIII
Разпяването, фрагмент
La Crucifixion, détail

XXIX
Слизането в ада.
фрагмент



La Descente
aux Limbes,
détail



XXX
Възнесението
(северната част)
L'Ascension,
la partie nord

XXXI
Носенето на
кръста
Le Portement
de la croix



XXXII
Влизането в
Ерусалим
L'Entrée
à Jérusalem

XXXIII
Христос Еввергет
Le Christ
Evergète



XXXIV
Христос Еввергет,
детайл
Le Christ Evergète,
détail

XXXV
Св. Елена,
детайл
Sainte Hélène,
détail



XXXVI
Св. Дамон,
детайл
Saint Damien,
détail

XXXVII
Военен светец
старец (детайл)
Saint guerrier
chenu, détail



XXXVIII
Св. Теодор Тирон,
детайл
Saint Théodore
Tiron, détail















XXXXIX
Св. Димитър,
детайл

Saint Démétrios,
détail

XL
Св. Нестор,
детайл



Saint Nestor,
détail



XLI
Св. Евстратий,
детайл

Saint Eustrate,
détail

XLII
Св. Прокопий,
детайл



Saint Procope,
détail



XLIII
Неизвестен
свещен

Un saint
inconnu



XLIV
Св. Богородица
с Младенца,
родителите и
„Божията ръка“

La Vierge à
l'Enfant, ses parents
et la „Main de Dieu“



XVL
Христос между
книжниците в
храма;
св. Екатерина

Le Christ parmi
les Docteurs;
Sainte Catherine

XLVI
Христос между
книжниците,
детайл



Le Christ parmi
les Docteurs,
détail



XLVII
Св. Богородица,
детайл от
Христос между
книжниците

La Vierge,
détail du Christ
parmi les Docteurs















XLVIII
Иосиф, детайл от
Христос между
книжниците

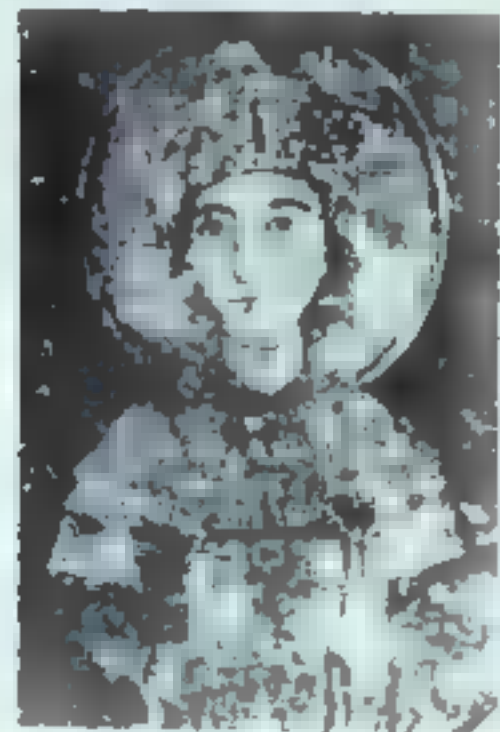
Joseph, détail
du Christ parmi
les Docteurs



XLIX
Книжниците,
детайл от
Христос между
книжниците

Les Docteurs,
détail du Christ
parmi les Docteurs

L
Св. Екатерина,
детайл
Sainte Catherine,
détail



LI
Св. Теодор Студит,
детайл
Saint Théodore,
de Stoudios,
détail

LII
Св. Евтимий,
детайл
Saint Euthyme,
détail



LIII
Св. Арсений,
детайл
Saint Arsène,
détail

LIV
Св. Иван Рилски,
детайл
Saint Jean de
Ryla, détail



LV
Св. Пахомий,
детайл
Saint Pachôme,
détail

LVI
Св. Параскева,
детайл
Saint Parascève,
détail



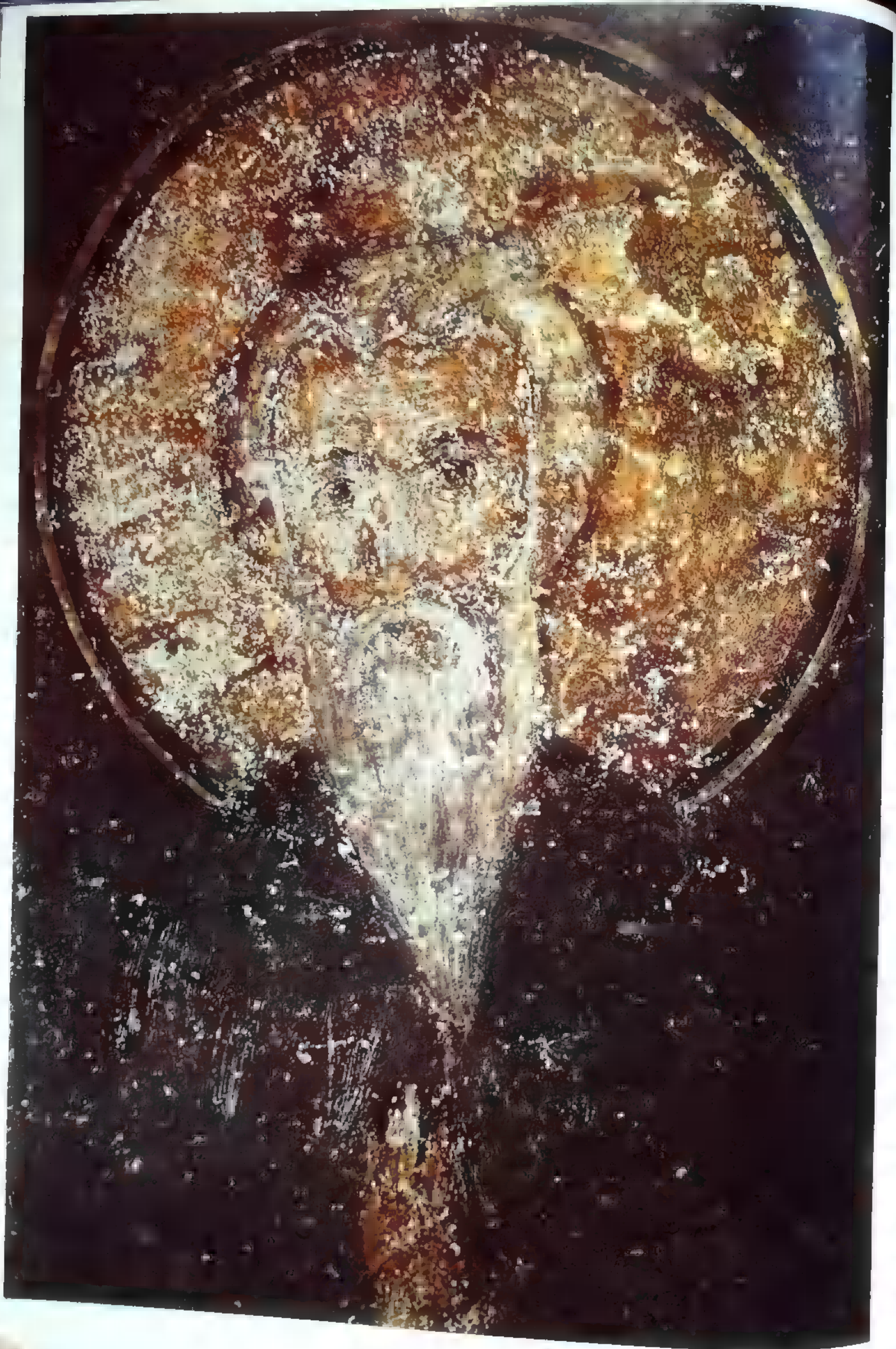
LVII
Св. Антоний,
детайл
Saint Antoine,
détail

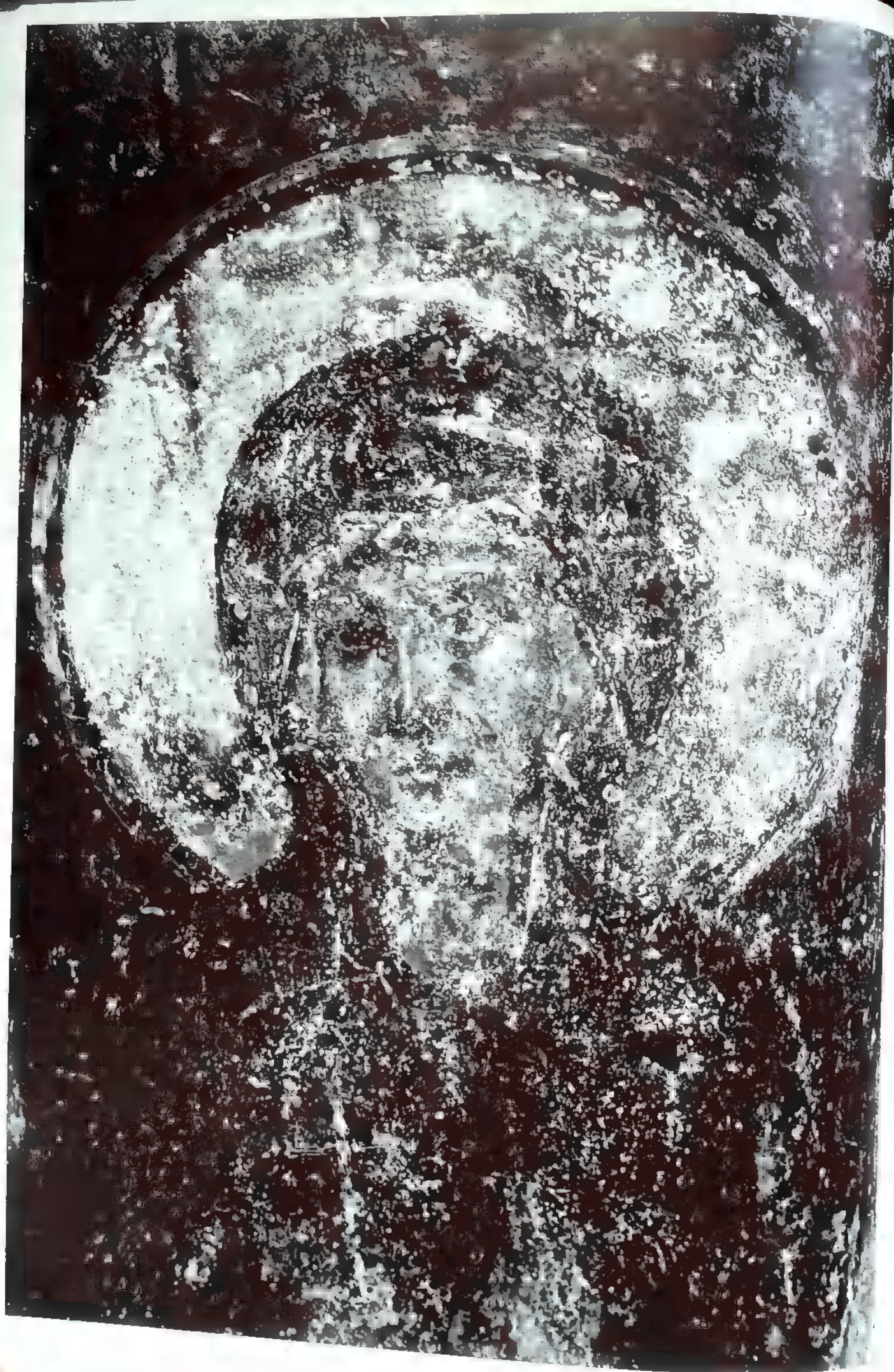














LVIII
Св. Сава,
детайл

Saint Sava,
détail

LIX
Св. дьякон Лаврентий,
детайл



Saint-diacre Laurent,
détail



LX
Св. Евпхий,
детайл

Saint Euphle,
détail

LXI
Св. мученик Стефан,
детайл



LXII
Св. Барбара,
детайл

Sainte Barbe,
détail

LXIII
Св. Неделя,
детайл



LXIV
Житие на
св. Никола (86),
детайл

La Vie de saint
Nicolas (86),
détail



LXV
Житие на
св. Никола (81)

La Vie de saint
Nicolas (81)



LXVI
Житие на
св. Никола (82)

La vie de saint
Nicolas (82)















LXVII
Житие на
св. Никола (90),
детайл

La Vie de saint
Nicolas (90), détail



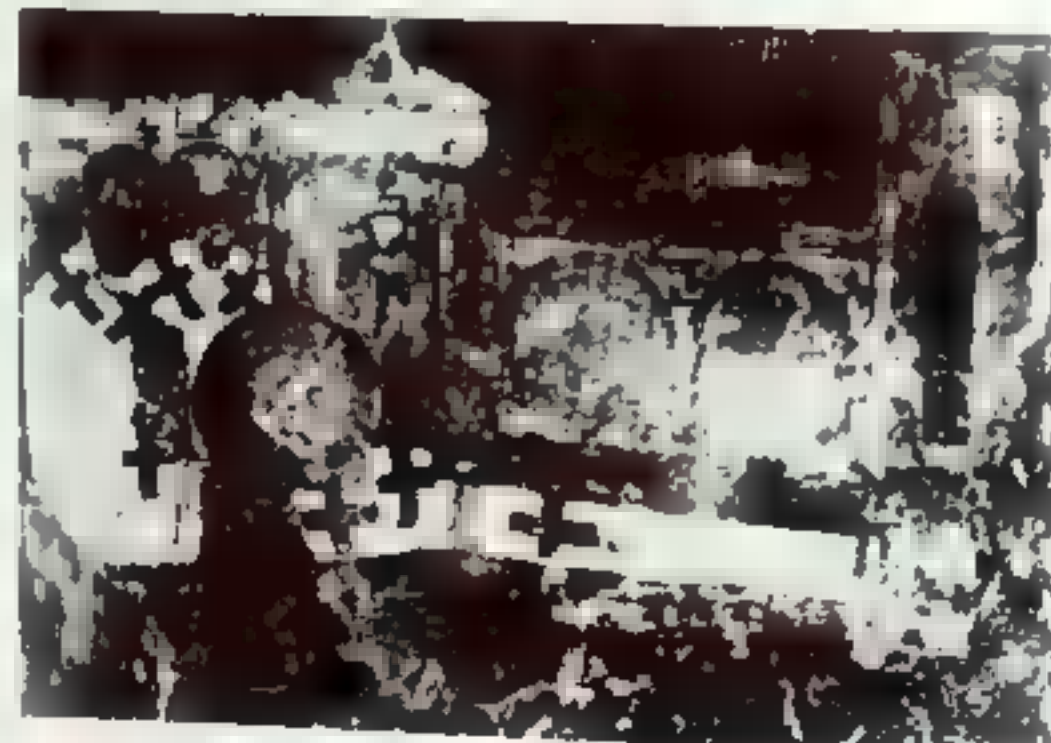
LXVIII
Житие на
св. Никола (84)

La Vie de saint
Nicolas (84)



LXIX
Житие на
св. Никола (80)

La Vie de saint
Nicolas (80)



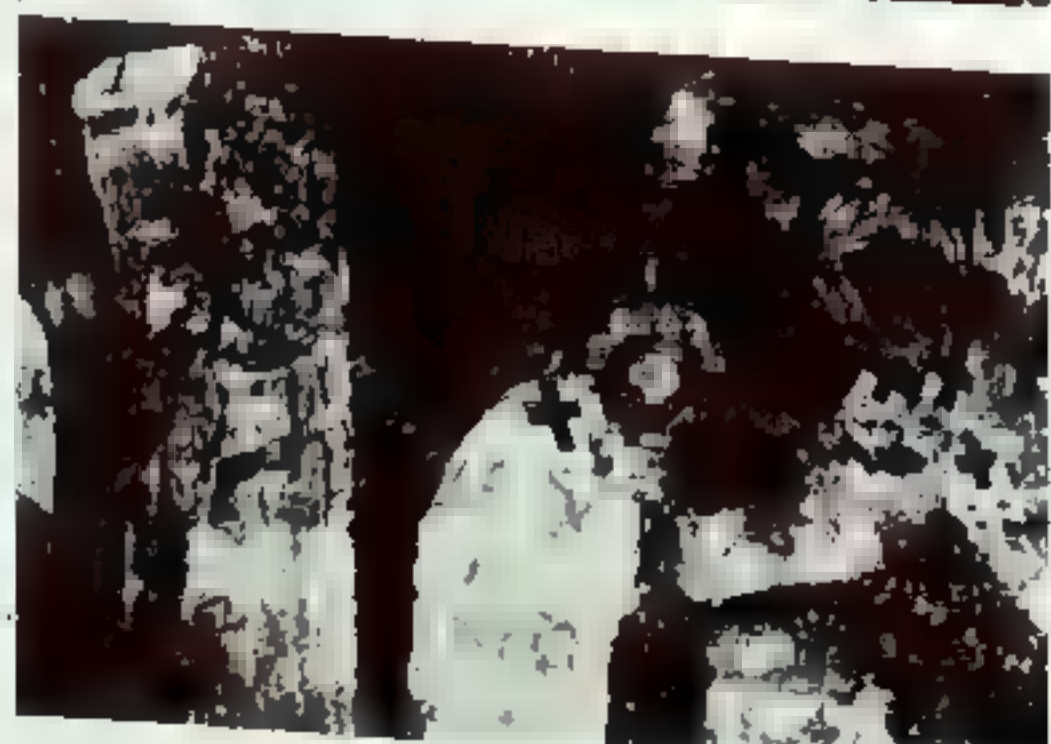
LXX
Житие на
св. Никола (88)

La Vie de saint
Nicolas (88)



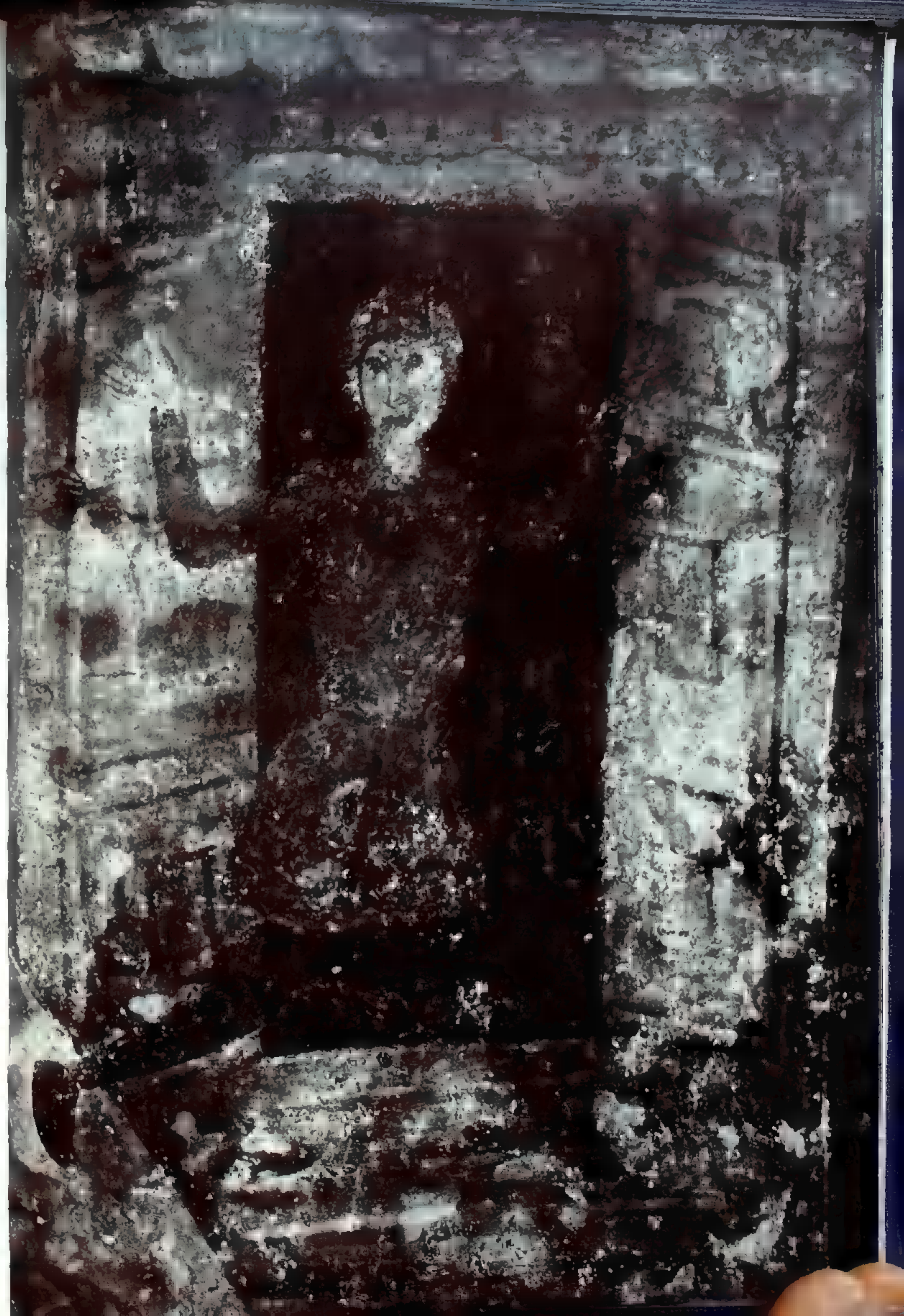
LXXI
Житие на
св. Никола (94)

La Vie de saint
Nicolas (94)



LXXII
Житие на
св. Никола (77)

La Vie de saint
Nicolas (77)



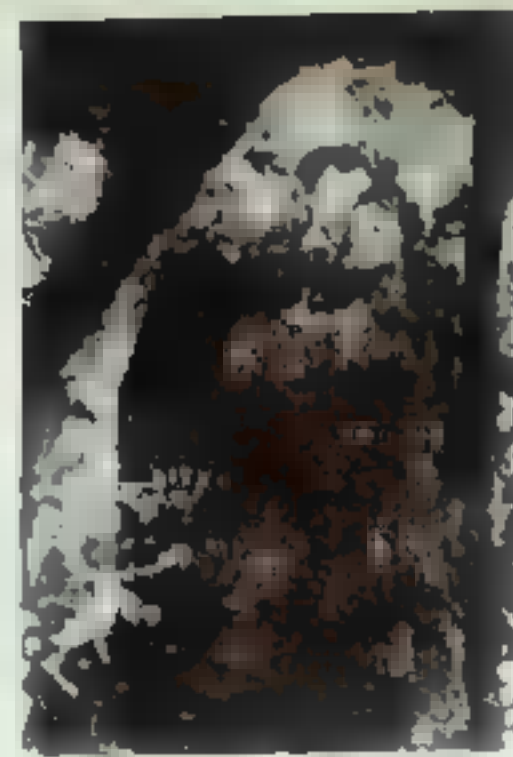










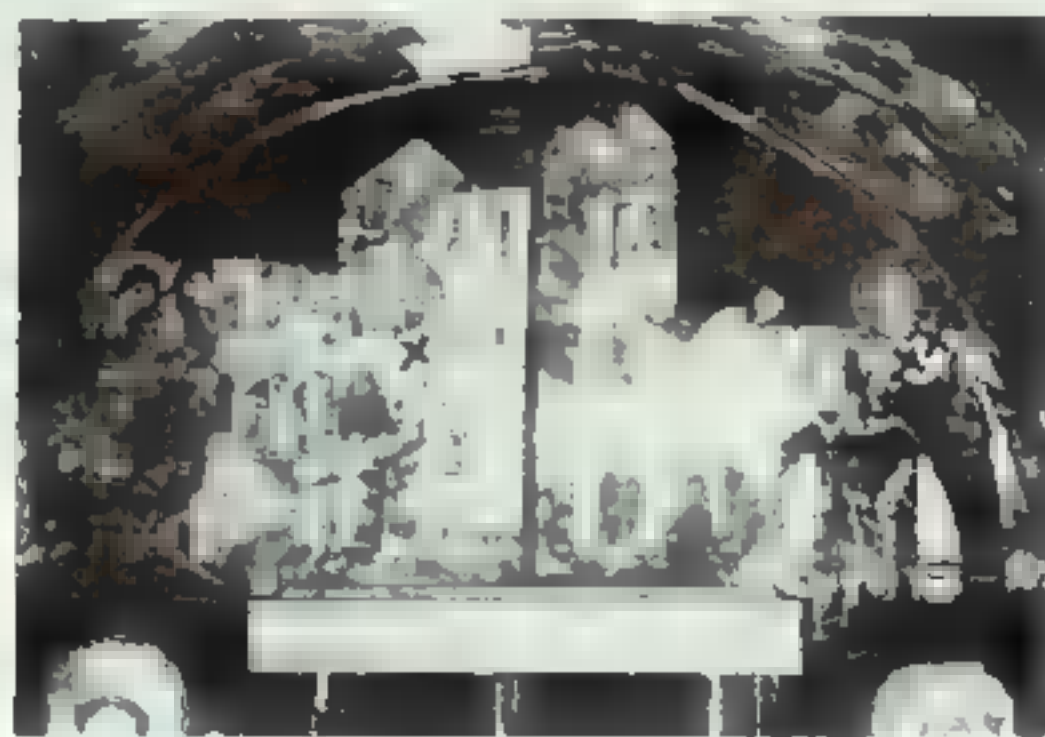


LXXIII
Житие на
св. Никола (79),
детайл

La vie de saint
Nicolas (79),
détail

LXXIV
Житие на
св. Никола (87)

La Vie de saint
Nicolas (87)



LXXV
Житие на
св. Никола (89)

La Vie de saint
Nicolas (89)



LXXVI
Кръстодобавка.
Въведение на
св. Богородица
в храма, св. Ефрем

Addition tardive.
Présentation de
la Vierge au Temple.
Saint Ephrem

LXXVII
Св. Ефрем

Saint Ephrem









Списък на таблиците

Table des planches

I
Севастократор Калоян и жена му Десислава

II
Севастократорица Десислава, детайл

III
Севастократор Калоян, детайл

IV
Цар Константин Асен и царица Ирина

V
Царица Ирина, детайл

VI
Боянската църква от североизток

VII
План на Боянската църква

VIII
Боянската църква от юг и югоизток

IX
Боянската църква от север и напречен разрез през
източното отделение на църквата

X
Надлъжен разрез на Боянската църква и напречен
разрез през западното отделение на същата цър-
ква

XI
Боянската църква

XII
Боянската църква

XIII
Възнесение (централната част, детайл)

XIV
Вседържителят

XV
Св. Богородица с Младенеца и двама архангели,
детайл

XVI
Преображение

I
Le sevastokrator Kaloïan et sa femme Dessislava

II
La sevastokratoritsa Dessislava, détail

III
Le sevastokrator Kaloïan, détail

IV
Le tsar Constantin Assène et la tsarine Irène

V
La tsarine Irène, détail

VI
L'église de Boïana, vue de nord-est

VII
Plan de l'église de Boïana

VIII
L'église de Boïana du côté sud et du côté sud-est

IX
L'église de Boïana du côté nord et coupe trans-
versale de la partie est de l'église

X
Coupe longitudinale de l'église de Boïana et coupe
transversale de la partie ouest de la même église

XI
L'église de Boïana

XII
L'église de Boïana

XIII
L'Ascension (la partie centrale, détail)

XIV
Le Pantocrator

XV
La Vierge à l'Enfant et deux archanges, détail

XVI
La Transfiguration

Боянската
църква

189

L'église
de Boïana

XVII
Пресображение, детайл

XVIII
Жените при гроба

XIX
Благовещение, северно от олтара

XX
Благовещение, южно от олтара

XXI
Къпането на Христос от Рождество Христово, детайл

XXII
Рождество Христово и Успене на св. Богородица, детайл

XXIII
Сретение и Кръщение

XXIV
Тайната вечеря

XXV
Разпятнето и Слизането в ада

XXVI
Разпятнето, детайл

XXVII
Разпятнето, детайл

XXVIII
Разпятнето, детайл

XXIX
Слизането в ада, детайл

XXX
Възнесението (северната част)

XXXI
Носенето на кръста

XXXII
Влизането в Ерусалим

XXXIII
Христос Евергет

XXXIV
Христос Евергет, детайл

XXXV
Св. Елена, детайл

XXXVI
Св. Дамян, детайл

XXXVII
Военен светец старец, детайл

XVII
La Transfiguration, détail

XVIII
Les saintes femmes au tombeau

XIX
L'Annonciation, le côté nord d'autel

XX
L'Annonciation, le côté sud d'autel

XXI
Le Lavement, détail de la Nativité

XXII
La Nativité et la Dormition de la Vierge, détail

XXIII
La Purification et le Baptême

XXIV
La Cène

XXV
La Crucifixion et la Descente aux Limbes

XXVI
La Crucifixion, détail

XXVII
La Crucifixion, détail

XXVIII
Le Crucifixion, détail

XXIX
La Descente aux Limbes, détail

XXX
L'Ascension, la partie nord

XXXI
Le Portement de la croix

XXXII
L'Entrée à Jérusalem

XXXIII
Le Christ Evergète

XXXIV
Le Christ Evergète, détail

XXXV
Sainte Hélène, détail

XXXVI
Saint Damien, détail

XXXVII
Saint guerrier chenu, détail

XXXVIII
Св. Теодор Тирон, детайл

XXXIX
Св. Димитър, детайл

XL
Св. Нестор, детайл

XLI
Св. Евстратий, детайл

XLII
Св. Прокопий, детайл

XLIII
Неизвестен светец

XLIV
Св. Богородица с Младенеца, родителите и „Божията ръка“

XLV
Христос между книжниците; св. Екатерина

XLVI
Христос между книжниците, детайл

XLVII
Св. Богородица, детайл от Христос между книжниците

XLVIII
Йосиф, детайл от Христос между книжниците

XLIX
Книжниците, детайл от Христос между книжниците

L
Св. Екатерина, детайл

LI
Св. Теодор Студит, детайл

LII
Св. Евтимий, детайл

LIII
Св. Арсений, детайл

LIV
Св. Иван Рилски, детайл

LV
Св. Пахомий, детайл

LVI
Св. Параскева, детайл

LVII
Св. Антоний, детайл

XXXVIII
Saint Théodore Tiron, détail

XXXIX
Saint Démétrios, détail

XL
Saint Nestor, détail

XLI
Saint Eustrate, détail

XLII
Saint Procope, détail

XLIII
Un saint inconnu

XLIV
La Vierge à l'Enfant, ses parents et la „Main de Dieu“

XLV
Le Christ parmi les Docteurs; Sainte Catherine

XLVI
Le Christ parmi les Docteurs, détail

XLVII
La Vierge, détail du Christ parmi les Docteurs

XLVIII
Joseph, détail du Christ parmi des Docteurs

XLIX
Les Docteurs, détail du Christ parmi les Docteurs

L
Sainte Catherine, détail

LI
Saint Théodore de Stoudios, détail

LII
Saint Euthyme, détail

LIII
Saint Arsène, détail

LIV
Saint Jean de Ryla, détail

LV
Saint Pachôme, détail

LVI
Sainte Parascève, détail

LVII
Saint Antoine, détail

LVIII
Св. Сава, детайл

LIX
Св. Дякон Лаврентий, детайл

LX
Св. Евплий, детайл

LXI
Св. Мъченик Стефан, детайл

LXII
Св. Варвара, детайл

LXIII
Св. Неделя, детайл

LXIV
Житие на св. Никола (86), детайл

LXV
Житие на св. Никола (81)

LXVI
Житие на св. Никола (82)

LXVII
Житие на св. Никола (90), детайл

LXVIII
Житие на св. Никола (84)

LXIX
Житие на св. Никола (80)

LXX
Житие на св. Никола (88)

LXXI
Житие на св. Никола (91)

LXXII
Житие на св. Никола (77)

LXXIII
Житие на св. Никола (79), детайл

LXXIV
Житие на св. Никола (87)

LXXV
Житие на св. Никола (89)

LXXVI
Късна добавка: Въведение на св. Богородица в храма; Св. Ефрем

LXXVII
Св. Ефрем

LVIII
Saint Sava, détail

LIX
Saint diacre Laurent, détail

LX
Saint Euple, détail

LXI
Saint-martyr Etienne, détail

LXII
Sainte Barbe, détail

LXIII
Sainte Nédélia, détail

LXIV
La Vie de saint Nicolas (86), détail

LXV
La Vie de saint Nicolas (81)

LXVI
La Vie de saint Nicolas (82)

LXVII
La Vie de saint Nicolas (90), détail

LXVIII
La Vie de saint Nicolas (84)

LXIX
La Vie de saint Nicolas (80)

LXX
La Vie de saint Nicolas (88)

LXXI
La Vie de saint Nicolas (91)

LXXII
La Vie de saint Nicolas (77)

LXXIII
La Vie de saint Nicolas (79)

LXXIV
La Vie de saint Nicolas (87)

LXXV
La Vie de saint Nicolas (89)

LXXVI
Addition tardive: Présentation de la Vierge au temple; Saint Ephrem

LXXVII
Saint Ephrem

Съдържание

• * • Иван Дуйчев	4	5
Бележки	13	
Предговор, А. Грабар	16	17
Увод	20	21
Архитектура	24	25
Стенописите	28	29
Първата живопис	30	31
Втората живопис	30	31
Късни добавки	38	39
Описание на стенописите	40	
Първата живопис	40	
Втората живопис	43	
Късни добавки	79	
Бележки	82	
Списък на образите	189	

Table des Matières

• * • Ivan Duichev	4	5
Notes	13	
Introduction, A. Grabar	16	17
Introduction	20	21
Architecture	24	25
Peintures murales	28	29
Première décoration	30	31
Deuxième décoration	30	31
Additions tardives	38	39
Descriptions des peintures	40	
Première décoration	40	
Deuxième décoration	43	
Additions tardives	79	
Notes	82	
Table des figures	189	

Боянската църква
Андрей
Грабар

преведе на френски Мадлен Етар
редактор проф. Иван Дуйчев
езиков редактор Ребека Клейтман
художник Богдан Мавродинов
технически редактор Магардич Моралиян
коректори Лиляна Добринова
Надежда Петличкова

българска
дадена за набор на 1. IX. 1977 г.
подписана за печат на 22.V.1978 г.
излязла от печат на 30.VI.1978 г.
печатни коли 24,5
издателски коли 31,75
издателски номер 21382
формат 8/70/100
тираж 2120
цена 6,83 лв.

КОД 02 9538274519
7040—1—78



Държавно издателство „Наука и изкуство“ Държавна печатница „Георги Димитров“